Über Bearbeitungen von Shakespeares „Cymbeline".

Inaugural-Dissertation

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Friedrich Lücke
aus Egestorf b. Hannover.

DOBERAN.
Druck von Herm. Rehse & Co.
1909.

Über Bearbeitungen von Shakespeares „Cymbeline".

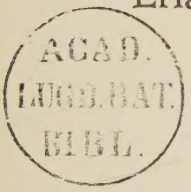
Inaugural-Dissertation

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde



vorgelegt von

Friedrich Lücke
aus Egestorf b. Hannover.

DOBERAN.
Druck von Herm. Rehse & Co.
1909.

Referent: Herr Professor Dr. Lindner.

Meinen Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551526_0096

„Britons, the daring Author of to—night,
„Attempts in Shakespear's manly style to write;
„He strives to copy from that mighty mind
„The glowing vein — the spirit unconfin'd —

„For other points, our new advent'rer tries
„The bard's luxuriant plan to modernize;
„And, by the rules of antient art, refine
„The same eventful, pleasing, bold design.

(Hawkins, im Prolog zu seiner Bearbeitung des „Cymbeline.")

Inhalt.

	Seite
Literatur	7—10
Einleitung	11—13
Quellenuntersuchung der Bearbeitungen	13—16
Kritische Untersuchung der einzelnen Bearbeitungen:	
I) Bearbeitung von Thomas Durfey	17—68
1) Kritische Gegenüberstellung von Bearbeitung und Original	17—54
2) Würdigung. = Leitsätze des Dichters. — Komposition des Stückes	54—65
3) Die Persönlichkeit des Dichters	65—68
II) Bearbeitung von Charles Marsh	68—103
1) Kritische Beleuchtung des Inhalts nebst Vergleich mit dem Original	69—95
2) Ueber des Autors Persönlichkeit und seine Werke	95—103
III) Bearbeitung von William Hawkins	103—149
1) Hawkins' Leben und Werke	103—105
2) Hawkins' Bearbeitung des „Cymbeline“	105—149
IV) Bearbeitung von David Garrick	149—163
V) Bearbeitungen von Kemble und Oxberry	163—167
Anhang:	
I) Bearbeitung von Eccles	167—168
II) Irvings Bühnenbearbeitung	168
III) Umdichtung von Henry Brooke	168
IV) Bühnenbearbeitung von A. v. Wolzogen	168—176
Lebenslauf	177—178

Literatur.

A. Ausgaben von Bearbeitungen des „Cymbeline."

1) The Injured Princess, or the Fatal Wager. By Thomas Durfey. London 1682. (Brit. Mus. 644 h 14) [1])

2) Cymbeline, King of Britain. — A Tragedy, Written by Shakespear. With Some Alterations, By Charles Marsh. London o. J. (Br M. 11763 e 19).

3) Cymbeline. A Tragedy, Altered from Shakespeare. By William Hawkins, M. A. — Late Fellow of Pembroke College, and Professor of Poetry in the University of Oxford. London 1759. (Br. M. 643 g 12 [3]).

4) Cymbeline. A Tragedy. As it was acted at the Theatres-Royal in Drury-Lane and Cov.-Gard. By Shakespeare. London 1777. Br. M. 11770 g 1 [19]).

5) Cymbeline etc. By David Garrick, Esq. London 1784.

6) Andere Ausgabe. — London 1795. (Br. M. 11764 bbb 7 u. 643 i 4 [9])

7) The Dramatic Works of David Garrick, Esq. In three volumes. (Vol. II.) — London 1798. (Auf der Kgl. Bibl. zu Berlin).

8) Shakespeare's Cymbeline, King of Britain; An historical Play, Revised by J. P. Kemble. — London 1815. (Br. M. 2304 d 4 [6]).

9) „Cymbeline" etc., enthalten in der Sammlung „The New English Drama", by W. Oxberry, Comedian. — London 1821. (Br. M. 11770 f 12).

10) „Cymbeline" etc., alteration by Ambrose Eccles. — London 1793.

11) Cymbeline. Arranged for the stage by Henry Irving. (Represented at the Lyceum Theatre on Tuesday 22nd Sept. 1896). (Br. M. 11764 i 20).

12) Cymbeline. Tragedy by Henry Brooke. — London 1778.

13) Cymbeline. Bearbeitung für die deutsche Bühne von E. Rommel. Hannover 1860.

---

[1]) Wie ich erst nachträglich durch die Vermittlung des „Auskunftsbureaus der deutschen Bibliotheken" in Berlin erfuhr, ist von dieser Bearbeitung ein Exemplar auf der Königl. Bibliothek zu Bamberg vorhanden.

14) Dgl. von A. Lindner. [1])
15) Dgl. von A. v. Wolzogen. — Leipzig 1872.
16) Dgl. von G. Frhr. v. Vincke. — Freiburg i. Br. 1873.
17) „Imogen" (Cymbelin). Bühnenbearbeitung von H. Bulthaupt. Oldenburg 1885.
18) „Imogen". Schauspiel in 5 Aufzügen aus dem Shakespeare. Aufgeführt auf dem k. k. Nationalhoftheater. Von Friedr. Ludw. Wilh. Meyer (?). — Wien 1782. [2])
19) W. Shakespeares dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser. Weimar 1877. (XXIII. Bd.)
20) Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Bearbeitet und herausgegeben von Eduard und Otto Devrient.
21) Dänische Bühnenbearbeitung von J. Martensen. — Kopenhagen 1871. (Br. M. 11766b 23.)
22) Holländische Bühnenbearbeitung von L. A. J. Burgersdijk. Utrecht, Deventer 1878. (Br. M. 11763df 7.)
23) Italienische Bühnenbearbeitung von M. Leoni. — Pisa 1815. (Br. M. 11824dd 18.)
24) Italienische Umdichtung: Enrico Golisciani, „Cimbelino, dramma lirico." — Mailand 1892. (Br. M. 11763bbb 15.)
25) Eine russische Bearbeitung, auf der Bibl. des „British Museum" unter der Signatur 11758i1.

B. Benutzte Ausgaben von Shakespeares Werken bezw. des „Cymbeline".

1) The Globe Edition. — The Works of William Shakespeare edited by William G. Clark and William A. Wright. — London 1904.
2) Cambridge Edition. — Herausgeg. von denselben. — London und Cambridge 1866. („Cymbeline" enthalten in Bd. IX).
3) The Tragedie of Cymbeline. Reprinted from the First Folio, 1623, with collations of the second, third, and fourth Folios, by W. J. Craig. (In der „New Shakspere Society"). — London 1883.
4) Shakespeares Dramatische Werke. Uebersetzt von Schlegel und Tieck. Herausgeg. von Alois Brandl. („Cymb." Bd. X). — Leipzig und Wien o. J.

---

[1]) Vgl. Jahrbuch der Deutsch. Shakesp.-Gesellschaft IX, S. 307, wo angegeben wird, dass der „Cymbeline" in dieser Bearbeitung am 12. Oktober und 21. Dezember 1866 an der Mannheimer Hof- und Nationalbühne aufgeführt worden sei.

[2]) S. Näheres über diese „ziemlich freie" Bearbeitung bei R. Genée, Gesch. der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870. S. 268/69. — Der bekannte Mannheimer Theaterintendant Frhr. v. Dalberg hatte das Shakespearesche Drama in dieser Bühnenbearbeitung für eine Aufführung ins Auge gefasst.

5) Shakspere's Werke. Herausgeg. und erklärt von Dr. Nicolaus Delius. („Cymbel." Bd. II.) — Elberfeld 1864.

C. Zu Rate gezogene Werke und Abhandlungen.

a) Nachschagewerke, Encyklopädien etc.

1) An account of the English Dramatick Poets.
By Gerard Langbaine. — Oxford 1691.
2) Biographia Dramatica, or a Companion to the Playhouse. 3 Vols. (Vol. I.: „Authors", Vol. II. und III. „Plays"). By David Baker. London 1812.
3) Some Account of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830. By J. Genest. 10 Vols. — Bath 1832.
4) Dictionary of National Biography. Edited by Leslie Stephen. 66 Bde. — London 1888.
5) S. Austin Allibone, A Critical Dictionary of English Literature. 5 Bde. — Philadelphia und London 1902.
6) John Bartlett, A New and Complete Concordance to the Dramatic Works (and the Poems) of Shakespeare. — London 1906.

b) Benutzte Literaturgeschichten.

1) Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jhdts. (1660—1770). Von Hermann Hettner. V. Aufl. (besorgt von A. Brandl). — Braunschweig 1894.
2) Grundriss der Gesch. der engl. Literatur.
Von Gustav Körting. IV. Aufl. — Münster i. W. 1905.
3) Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. — London 1899. 3 Vols.
4) Beljame, Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au XVIIIe siècle. II. Aufl. — Paris 1897.

c) Dissertationen[1]) etc., auf die teilweise verwiesen worden ist:

1) O. Glöde, Shakespeare in der englischen Literatur des XVII. und XVIII. Jhdts. — Doberaner Programm 1902.
2) R. Erzgräber, Nahum Tate's und George Colman's Bühnenbearbeitung des „King Lear". Rostocker Dissertation 1897.
3) R. Dohse, Colley Cibber's Bühnenbearbeitung von Shakespeare's Richard III. Rostocker Dissertation 1897.
4) W. Schramm, Thomas Otway's „The History etc." und Garrick's „Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's „Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen. Rostocker Diss. 1898.

---

[1]) Ein Verzeichnis einschlägiger Dissertationen findet man in der Ausgabe des „Rehearsal" von Felix Lindner. Heidelberg 1904. — S. 4.

5) O. Burmeister, Nachdichtungen und Bühneneinrichtungen von Shakespeare's „Merchant of Venice." Rostocker Dissertation 1902.

d) Häufiger zitierte Werke.

1) Alterations and Adaptations of Shakespeare.
By Frederick W. Kilbourne. Boston (U. S. A.) 1906.
2) Dazu die Anzeige von F. Lindner im „Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft" 1907 (XXXXIII), S. S. 279—281.
3) The Works of John Dryden. Revised and Corrected (nach W. Scotts Ausgabe) by George Saintsbury. — Edinburgh und London 1881 ff.
4) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (auch: Shakespeare-Jahrbuch).

Im übrigen sind nur gelegentlich herangezogene Werke an der betreffenden Stelle in oder unter dem Texte zitiert. Dasselbe gilt von Zeitschriften etc., aus denen Artikel angeführt werden.

Einleitung.

Wie bei weitem die meisten Dramen des grossen Meisters Shakespeare ist auch sein „Cymbeline“ von Umarbeitungen nicht verschont geblieben, ja er ist diesem Schicksal verhältnismässig häufig anheimgefallen. Ueber die Gründe, die im allgemeinen zu Bearbeitungen Shakespearescher Stücke für die Bühne führten, hat zuletzt und ziemlich eingehend Kilbourne in der Einleitung zu seinem Buche gehandelt, und in Lindners Anzeige sind diese Angaben noch ergänzt worden. Vorher hatten sich auch bereits verschiedene Dissertationen (s. Literaturverzeichnis) über diesen Punkt ausgelassen.

Dass verschiedentlich versucht wurde, gerade auch den „Cymbeline“ bühnengerecht zu machen, lässt sich aus einem zwiefachen Grunde erklären, einem positiven, der in dem anziehenden romantischen Stoffe, und einem negativen, der in der eigenartigen Komposition, in dem das Stück für Aufführungen wenig geeignet machenden Aufbau lag. Mehrere Bearbeiter heben ausdrücklich diese Vorzüge und Schwächen hervor. So heisst es bei Marsh in seiner Vorrede: „= struck with the numberless Beauties of the Piece, I thought it a pleasing Task, to endeavour to amend the Conduct of the Fable, — — —.“ Hawkins wägt in der Vorrede zu seiner Bearbeitung das Anziehende und das Nachteilige gegeneinander ab: „„Cymbeline“ is one of the most irregular productions of Shakespeare. Its defects, however, or rather its superfluities, are more than equalled by beauties, and excellencies of various kinds.“ Ein moderner deutscher Bearbeiter, v. Wolzogen, nennt den „Cymbeline“ in seiner Vorbememerkung eins der herrlichsten Stücke Shakespeares, dessen geringer Erfolg auf der deutschen Bühne nur der „unserem Geschmacke widersprechenden Vermischung märchenhafter und realer Elemente, sowie einigen für das sittliche Gefühl anstössigen Szenen“ zuzuschreiben sei.

„Cymbeline“ gehört der letzten Periode von Shakespeares

Schaffen an; das Entstehungsjahr steht zwar nicht genau fest, doch ist mit hoher Wahrscheinlichkeit als solches 1610 anzusetzen. Zuerst überliefert ist uns das Drama in der 1. Folio-Ausgabe (1623), wo es unter den „Tragedies" aufgeführt steht; auch die späteren drei Folios bezeichnen es als „Tragedy". Diese Benennung ist von verschiedenen Bearbeitern geändert worden. Durfey nennt das Stück — entsprechend dem Charakter seiner Umarbeitung — „Tragi-Comedy", daneben aber auch „Comedy"; Kemble betitelt es „Historical Play". Die moderne Bezeichnung dagegen ist „Romantisches Schauspiel". Dieses Schwanken in der Betitelung wird verständlich, wenn man die Verschiedenheit der Elemente, aus denen der Stoff des Dramas zusammengesetzt ist, in Betracht zieht. Den ursprünglichen Kern bildet die weit in der Weltliteratur verbreitete „Erzählung von der Wette",[1]) die, an sich novellenartigen Charakters, eines von Shakespeare bedeutend herausgearbeiteten überaus tragischen Motivs nicht entbehrt. Hiermit vereinigte der Dichter Momente märchenhaft-legendarischer und symbolischer Natur, fügte gar noch eine Episode pädagogischen Charakters[2]) ein und kleidete nun das Ganze in ein realistisch-historisches Gewand.[3])

Es sei noch bemerkt, dass die unseren Untersuchungen zu Grunde gelegten Ausgaben der Bearbeitungen fast alle auf der Bibliothek des „Britischen Museums" in London eingesehen wurden; zur besseren Orientierung sind deshalb auch die betreffenden Signaturen beigefügt worden. Bei

---

[1]) Diese findet sich z. B. im „Westward for Smelts", einer Novellensammlung, die Sh. schon bei seinen „Lustigen Weibern" benutzt hatte. Vor allem kommt aber in Betracht Boccaccios „Decamerone" (II, 9), sowie ein französisches Mirakel aus dem XIV. Jhd. — Vgl. des näheren die Untersuchungen von R. Ohle („Ueber die romanischen Vorläufer von Shakespeares Cymbeline." Berlin 1890), die jedoch jetzt überholt sind durch diejenigen von G. Paris („Le Cycle de la Gageure", Romania XXXII, 1903, pp. 481—551).

[2]) Für die Knabenerziehung durch einen Einsiedler in der Waldeinsamkeit bot der berühmte Erziehungsroman des John Lyly „Euphues" (1579/80) ein Vorbild.

[3]) Zu Grunde liegt Holinsheds Chronik (1577).

der Vergleichung wurde für den Shakespeareschen Text die „Globe Edition“ benutzt, und nach der Verszählung dieser Ausgabe sollen die Zitate, bei denen übrigens die Orthographie genau beibehalten ist, angegeben werden.

Quellenuntersuchung der Bearbeitungen.

Shakespeares „Cymbeline“ ist leider bis jetzt noch nicht in der vortrefflichen „New Variorum Edition“ von Furness erschienen. Es musste daher, um soweit wie irgend möglich festzustellen, welche Ausgabe der betreffende Bearbeiter benutzt habe, der Abdruck der 1. Folio von Craig (vgl. Literat.-Verzeichnis) sowie die „Cambridge Edition“ zu Grunde gelegt werden.

I. Durfeys Bearbeitung (1682).

Da der „Cymbeline“ niemals in einer Quarto-Ausgabe erschien, so standen D. nur die drei ersten Folio-Ausgaben (1623, 1632 und 1664) als Vorlage zur Verfügung. — Es ist der Versuch gemacht worden, zu bestimmen, ob der Bearbeiter nur eine dieser Ausgaben benutzt habe, und event. welche. Doch musste dieser Versuch als gescheitert aufgegeben werden. Einmal sind die Abweichungen Durfeys von Shakespeare überhaupt so beträchtlich, dass nur vereinzelte Abschnitte für die Vergleichung in Betracht kommen können; namentlich aber war es unmöglich, eine grössere Anzahl Belegstellen, die für die Benutzung nur einer der drei Folios sprächen, herauszufinden.

II. Bearbeitung von Marsh (ca. 1755).

Günstiger gestellt in Bezug auf eine Untersuchung der genauen Quelle sind wir in gewisser Hinsicht bei dieser Bearbeitung. — Seit dem Jahre 1682 waren folgende neuen Shakespeare-Ausgaben erschienen: 4. Folio, (1685). Ausgabe von Rowe (1709/10 u. 1714), von Pope (1725), von Theobald (1733), von Hanmer (1744) und von Warburton (1747).

Aus einer Zusammenstellung, von der im folgenden

einige Proben mitgeteilt werden sollen, scheint mit Gewissheit hervorzugehen, dass sich der Bearbeiter — ähnlich wie sein Vorgänger, und wie auch ganz natürlich — nicht etwa an eine einzelne der ihm zu Gebote stehenden Ausgaben gehalten, sondern dass er die ihm gut scheinenden Konjekturen verschiedener Herausgeber übernommen hat.

Shakespeare	Marsh.
I; 1, 70ff .	Nach Rowe: Fortsetzung der Szene („Scena Secunda", F f).
I; 1, 72 . .	„ Pope: Ill-ey'd
I; 3, 9 . .	„ Hanmer: — — with his eye, or I
I; 4, 161 .	„ Hanmer (Warburton): V „no"
—, 163 .	„ ds. (ds.) : „mine" für „yours" der F f.
III; 1, 59 . .	„ Pope: Vgl. S. 77.
I; 6, 23 . .	„ Hanmer: „truest" für „trust".
—, 33 . .	„ Warburton: „cope" für „crop".
—, 36 . .	„ ds.: „humbl'd" für „number'd".
—, 136. .	„ Hanmer: priestess, 'twixt
II; 4, 76 . .	„ ds.: Vgl. S. 80.
—, 91 . .	„ Pope: „ S. 81.
—, 92/3 .	„ ds.: „ S. 80/81
—, 125 .	„ ds.: V „sworn and"
II; 5, 2 . .	„ ds.: Vgl. S. 81.
III; 4, 104. .	„ Rowe: „ S. 83.
III; 6, 52 . .	„ Pope: „ S. 84.
IV; 2, 305. .	„ ds.: „ S. 159/60.
V; 5, 121. .	Vgl. S. 91. { Hanmer: — — doth not more resemble, than — He the sweet — — / Theobald: — — than he th' sweet — —

Diese Beispiele dürften genügen, unsere oben aufgestellte Behauptung zu erhärten. Soll eine Hypothese aufgestellt werden, so könnte es nur die sein, dass Marsh unter Kollationierung mit den übrigen Ausgaben diejenige von Pope zu Grunde gelegt habe. Hierfür scheint auch eine Anmerkung Marshens, die sich unter dem Texte in der mir

vorliegenden Ausgabe befindet, zu sprechen. In IV; 1 gibt er nämlich zu dem Worte „Spurs“ (Sh. IV; 2, 58) die Erklärung: „An old Word for the Fibres of a Tree.“ (Mr. Pope).

III) Bearbeitung von Hawkins (1759).

Aus den nachfolgenden Konkordanzen geht, wie nicht anders zu erwarten, hervor, dass Hawkins ebenfalls mehrere Shakespeare-Ausgaben benutzt hat, dass aber auch er Popes Ausgabe bevorzugt zu haben scheint. In Betracht kamen für ihn nur dieselben Ausgaben wie für Marsh.

Shakespeare.	Hawkins.
IV; 3, 25 . .	Nach Rowe: Vgl. S. 111.
III; 2, 35 . .	„ Hanmer: In all but that — — —
II; 3, 48 . .	„ Rowe: S. Lesart der Globe Ed. (F 1 und F 4: on't, F 2, 3: ou't).
III; 3, 2 . .	„ Hanmer: „stoop“ (Vgl. Globe Ed.) für „sleep(e)“ der Ff.
III; 3, 4 . .	„ Pope: *V* „the“.
—, 6 . .	„ F 2, 3, 4: turbands.
—, 28 . .	„ Pope: *V* „not“.
—, 43 . .	„ ds.: „choir“ für „quire“.
III; 4, 44 . .	„ ds.: *V* „is it“.
IV; 2, 138 .	„ F 3, 4: haunt (F 1, 2: hunt).
—, 76 . .	„ F 2, 3, 4: to whom (F 1: to who).
—, 81 . .	„ Pope: *V* „rascal“.
—, 200 .	„ ds.: And turn'd — — —
V; 5, 10 . .	„ Theobald (Warburton): „luck“ für „looks“.
III; 6, 42 . .	„ Pope: It were — — —
V; 5, 338 .	„ ds. : „such“ für „those“.

IV) Bearbeitung von Garrick (zuerst aufgeführt 1761).

Wie wir später nachzuweisen versuchen werden, hat G. in weitem Umfange die Bearbeitung von Marsh herangezogen. Daneben aber hat er, wie die nachfolgenden Vergleichstellen zeigen, verschiedene Shakespeare-Ausgaben gebraucht. Neue Ausgaben gegenüber Marsh und Hawkins

kamen bis zu dem angegebenen Aufführungsjahre nicht in Betracht.

Shakespeare.		Garrick.
I; 4, 161/63	Nach Hanmer:	(Vgl. Marsh)
III; 4, 104 .	„ Rowe:	(dto.)
III; 6, 52 . .	„ Pope:	(dto.)
IV; 2, 305 .	„ ds.:	(dto.)
I; 5, 28 . .	„ ds.:	Vgl. S. 163
V; 1, 26 . .	„ ds.:	(dto.)
V; 5, 141/2 .	„ ds.:	(dto.)

IV; 4, 10 . .	Nach	Rowe: nor muster'd
V; 1, 1 . .	„	Pope: „I wish'd" (Vgl. Globe Ed.) für Ff: „I am wisht".
V; 1, 3 . .	„	F 3, 4: „would" für „should" (wie in Globe Ed. nach F 1, 2)
V; 1. 14 . .	„	Rowe: „worse than other" für „elder worse".
V; 3, 67 . .	„	Rowe: „To 've" für „To have".
—, 70 . .	„	ds.: „This ugly Monster" für „Being an ugly monster".
V; 5, 91 . .	„	Rowe: „hath" für „have".
—, 121. .	„	Theobald (Warburton): — — — resembles than he — — —
—, 135. .	„	F 2, 3, 4: „tender" für „render" (F 1).
—, 223. .	„	F 3, 4: „bait" für „bay" (F 1, 2).

V) Bearbeitungen von Kemble und Oxberry.

Wie aus unseren späteren Darlegungen hervorgehen wird, basieren diese beiden Bearbeitungen durchaus auf der Garrickschen. Eine Quellenuntersuchung ist daher überflüssig. Gleichwohl ist es natürlich, dass auch diese Bearbeiter die vorhandenen Shakespeare-Ausgaben mit zu Rate gezogen haben. Hingewiesen sei hier nur auf die S. 166 angegebene Stelle, bei der Hanmers Ausgabe offenbar zu Grunde liegt.

Kritische Untersuchung der einzelnen Bearbeitungen.

I. Bearbeitung von Thomas Durfey (1682).

(„The Jnjured Prinzess, or the Fatal Wager.“)

1. Kritische Gegenüberstellung von Bearbeitung und Original.

Schon aus der Benennung der auftretenden Personen, welche in einem dem Stücke voraufgehenden Verzeichnisse aufgeführt sind, geht deutlich hervor, dass Durfey willkürliche Aenderungen und Modifikationen an dem Shakespeareschen Stücke vorzunehmen geneigt ist. Posthumus Leonatus erhält den Namen Ursaces, die Heldin des Stückes den Namen Eugenia statt Imogen. Die beiden Prinzen nennt er allein Palladour und Arviragus, Skakespeares Philario heisst hier Beaupre, Jachimo wird umbenannt in Shattillion („an opinionated Frenchman“), und endlich der „Frenchman“ des Originals wird zum Spanier und bekommt den wohlklingenden Namen Don Michael. Aus der Veränderung des Ganges der Handlung und dem veränderten Charakter des Dramas ergibt sich die Erhebung Pisanios zum „Confident and friend to Ursaces“ und die Ausstattung Clotens mit zwei würdigen Genossen und lustigen Kumpanen, deren einem wieder völlig willkürlich ein Name aus Shakespeares Stücke beigelegt worden ist — sie heissen nämlich Jachimo und Silvio. Cloten selbst wird uns als „ a Fool“, Jachimo als „a roaring drunken Lord“ vorgestellt. Eine neue Rolle ist Clarinna, Eugenias „Confident.“

I; 1. „Enter Ursaces, Eugenia and Pisanio, Clarinna“ (Vgl. Sh. I; 1,70 ff; 3; 2; 5.)

Das Stück beginnt mit Worten Pisanios, in denen er die Verbannung seines Freundes Ursaces verwünscht:

Hell now has done its worst; the meagre
Furies have open 'd all their Viols of black Malice,
and shed the utmost drop — — —

Ursaces und Eugenia beklagen ihr Geschick und schwören sich ewige Liebe und Treue zu; als Pfänder der Liebe tauschen sie, wie im Original, einen Diamantring und ein Armband aus. Pisanio, der sich gut aufs Fluchen zu verstehen scheint, begleitet ihre Aeusserungen der Trauer mit kräftigen Flüchen gegen den König, der die Verbannung über den Freund verhängt hat. Er möchte ihn am liebsten vom Teufel geholt sehen: „Hell swallow the quick that causest this Separation".

Die rührende Abschiedsszene der beiden sich zärtlich liebenden Gatten wird, ähnlich wie bei Shakespeare, jäh unterbrochen durch das Erscheinen des Königs und der Königin, die erst jetzt auftritt. Das Natürliche bei einem derartigen Zusammentreffen finden wir bei Shakespeare: Der König, erbost darüber, dass seinem Bannspruche noch nicht Folge geleistet ist, weist den Posthumus mit ergrimmten Worten fort, und dieser gehorcht sofort in dem Bewusstsein, von diesem Tyrannen keinen gerechten Urteilsspruch erwarten zu können. Durfey dagegen lässt seinen Helden, der durch diesen Zug nicht gerade gewinnt, noch erst demütigst um Gnade flehen, und erst als dieser das Vergebliche seiner Bitte schliesslich einsieht, geht er ab. — Cymbeline sowie auch die Königin bemühen sich nun, ihre Tochter zu überreden, Cloten, der Königin Sohn aus einer früheren Ehe, als Gemahl anzunehmen. Da weder drohendes noch heuchlerisch-liebevolles Zureden irgend welchen Erfolg hat, lassen sie Eugenia mit ihrer Vertrauten Clarinna allein. Die Situation gibt dem Lyriker Durfey Gelegenheit, einige gefühlvolle Verse einzuflechten. Eugenia verwünscht ihren fürstlichen Stand, möchte lieber ein armes Hirtenmädchen sein; im Geiste sieht sie sich mit ihrem Geliebten im Schatten einer alten Eiche sitzen:

— — — — Then then should I be happy;
There wou'd we look and smile, and talk and sing,
And tell a hundred, hundred pretty Tales,

Vow lasting passions all the live-long day,
And sigh, and kiss the happy hours away.

Dem Inhalte nach schliesst sich unmittelbar an Sh. I; 3; in der Form ist allerdings diese Szene, ebenso wie die vorige, erheblich durch den Bearbeiter geändert, leider durchaus zum Nachteil. Die rasch und begierig von Shakespeares Imogen hervorgestossenen Fragen und Ausrufe werden hier in einer einzigen Phrase vereinigt und dadurch selbstverständlich ihrer Wirkung völlig beraubt. Nur die einzige Frage: „What was the last kind word he spoke of me?“ hat Durfey beibehalten, dafür aber zu Anfang die äusserst farblosen Worte: „How did my Lord support this Separation?“ hinzugefügt.

Durch die Meldung vom Kommen Prinz Clotens wird das Gespräch unterbrochen. „Wie die Pest“ wirkt dessen Erscheinung auf Eugenia, und sie zieht sich eilends zurück.

Neu eingefügt ist ein 9 Zeilen langer Monolog des zurückbleibenden Pisanio, in dem er die Güte und Schönheit Eugenias preist und ihrem ebenso edlen Gemahl treue Freundschaft zu wahren gelobt. Einen etwas eigenartigen Eindruck macht der übertriebene Lobspruch:

— — — — — — This is a Creature
So good, I almost wonder that she lives.

Der nunmehr folgende Auftritt, der „Cloten, Jachimo, Attendants“ auf die Bühne bringt, weicht von der entsprechenden Originalszene (I; 2) äusserlich stark ab; das einzig Gemeinsame ist der Zweck, Cloten als lächerlichen, aufgeblasenen Narren zu charakterisieren. Bezeichnend für unseren humorvollen Dichter ist, dass er gerade diese Szene bedeutend weiter ausgesponnen hat, als es die entsprechende Szene in seiner Vorlage war — sie ist wohl doppelt so lang —, während er im übrigen durchaus darauf bedacht ist zu kürzen. Der Hauptgrund ist aber wohl das Bestreben, auf das Publikum seiner Zeit durch Auftischung stark gewürzten Humors erheiternd zu wirken und so auf dasselbe grössere Anziehungskraft auszuüben; für Erheiterung sorgt aber der „roaring drunken Lord“ Jachimo in genügendem Masse. In der Charakteristik reicht jedoch der Bearbeiter

bei weitem nicht an sein grosses Vorbild heran. Die ganz verschiedenen Charaktere, den Schmeichler und den Schalk, sucht man vergebens bei ihm. Das Ganze ist in Wirklichkeit nichts als eine possenhafte Episode mit grobem Humor, eine groteske Wechselrede zwischen einem Narren und einem Trunkenen. — Nachdem Pisanio auf närrische Fragen nach der Prinzessin die gebührende verächtliche Antwort erteilt hat, verlässt das würdige Kumpanenpaar singend die Szene, und mit einem Monologe Pisanios (= Worten des 2. Lords aus Sh. II; 1,57—61) schliesst der Dichter diesen Szenenteil.

Nach Pisanios Abgange tritt die Königin mit Gefolge auf, d. h. Sh. I; 5 schliesst sich an, jedoch nur zum geringsten Teile; der Hauptteil, der Dialog zwischen Königin und Cornelius bezw. Pisanio, folgt erst später (s. S. 24 u. 27). Weshalb Durfey die Originalszene geradezu in drei Teile zerreisst, während er sonst sichtlich bemüht ist, mehrere Szenen des Originals zu einer zu vereinigen, ist nicht einzusehen. Der Zweck dieses Auftrittes ist offenbar, den abstossenden verbrecherischen Charakter der Königin zu kennzeichnen. In etwas grober, aber deutlicher Art charakterisiert Durfey sie durch ihre eigenen Worte. Energisch und kaltblütig geht sie auf ihr Ziel los, was ihr im Wege steht, muss weichen:

When a Tree stands to hinder a good Prospect,
The only way's to fell it — he shall down,
His fate is cast

— — — — nämlich Pisanios. Ihn, den Freund des verhassten Ursaces, gilt es für sie aus dem Wege zu schaffen. Jedes geeignete Mittel soll ihr zu diesem Zwecke willkommen sein, das sicherste aber und zugleich das am verschwiegensten wirkende scheint ihr ein gutes Gift zu sein. Selbst die Bande der Familie sind diesem wahnwitzigen Weibe nicht heilig: ob Gatte oder Tochter, wer ihren ehrgeizigen Plänen widerstreitet, wird vernichtet:

Cloten, For thee I'le cut through all Opposers,
King, Husband, Daughter, Friend, I'le stop at none,
But on their bloudy Ruines build thy Throne.

I; 2 (Sh. I; 4). Diese Szene entspricht — und zwar zum grössten Teile wörtlich — Sh. I; 4. Bemerkenswert ist jedoch die Verschiedenheit des Schauplatzes und die damit zusammenhängende Aenderung verschiedener Stellen in der Bearbeitung. Wie schon die Namensformen Beaupre und Shattillion andeuten, versetzt uns Durfey in französisches Milieu. Schauplatz ist „Gallia", Shattillion spricht von „our Gallian Beauties", Don Michael dagegen von „our Spanish Ladies" (vgl. V. V. 70/71 und 66.), auch hat er den Ursaces nicht in Orleans sondern in Madrid gesehen usw. Interessant ist auch die Einführung verschiedener französischer Worte; so wird „signior" (V. 111) ersetzt durch „Monsieur", und Shattillions Worte (vgl. Sh. V. 133 ff) werden durch den französischen Fluch „Mor dieu" eingeleitet. In einigen eingeschalteten Zeilen (nach V. 129) zeigt unser Dichter, wie er bemüht ist, durch allerlei Mittel die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu fesseln; hier treibt er den Wortstreit bis auf die äusserste Spitze, indem er Ursaces auf seinen Gegner einfahren lässt:

> To have your Nose slit cross, pour sland'rous Tongue, or by Heaven I shall. —
>
> Shatt. What a sleepy Britain? — I'le try that. (Both offer to draw.) etc. = Sh. V. 130 ff.

Der erste Akt der Bearbeitung, der mit dieser Szene schliesst, umfasst somit die Originalszenen 1, 3, 2, 5 und 4, wenn auch z. T. nur bruchstückweise. Abweichend von seiner Vorlage lässt der Bearbeiter jedoch innerhalb des ganzen Aktes die Szene nur ein einziges Mal wechseln, und in diesem Punkte sind wir sogleich auf ein Hauptprinzip desselben geführt worden — Vermeidung des häufigen Szenenwechsels! Allerdings, seine 1. Szene ist weit davon entfernt, ein in sich geschlossenes Ganzes darzustellen, vielmehr kann man sie nur bezeichnen als eine lose Aneinanderreihung der angegebenen Szenen des Shakespeareschen Dramas. — Was nun die innere dramatische Entwicklung anbetrifft, so zeigt schon dieser eine Akt, wie eng er sich auch an die Vorlage anschliessen möge, dass Durfey

dem Meister in psychologisch tiefer und wahrer Charakteristik unendlich weit nachsteht. Das trat uns vor allem bei der Charakterisierung der Königin entgegen. Shakespeare zeichnet sie vortrefflich in ihren heuchlerischen Reden; sofort ist sie durchschaut. Durfey aber, der sie viel später auftreten lässt, hat jene Hinterlist und Tücke atmenden Worte, die sie im Gespräche mit Posthumus und Imogen äussert, grossenteils beseitigt; und wie eine rasende weder Gesetz noch Sitte achtende Furie erscheint sie uns bei ihm. Von wenig psychologischem Verständnis zeugen auch viele der Cymbeline und der Königin während ihres Gesprächs mit Eugenia in den Mund gelegten Worte. Einerseits tragen die eigenen Zusätze die Schuld an diesen Mängeln, andrerseits aber auch Kürzungen am Texte des Originals. Wie wir sahen, hat der Bearbeiter den Anfang der 1. Shakespeareschen Szene (V. V. 1—69) unterdrückt. Er ging dabei gewiss von der Erwägung aus, dass diese Unterhaltung der beiden Edelleute unmotiviert sei und daher den Eindruck von etwas Gesuchtem mache; ihre einzige Daseinsberechtigung oder vielmehr ihr Daseinszweck besteht ja auch nur darin, einen Teil der Exposition des Dramas zu geben. Bei dem Versuche einer Verbesserung verfällt unser Autor jedoch in einen anderen viel verhängnisvolleren Fehler: er gibt die zum Verständnis notwendige Vorgeschichte des Stückes durch den Mund des Königs und der Königin, und was dort nur den Eindruck des Unbegründeten hervorrief, klingt hier, vom psychologischen Standpunkte aus betrachtet, rätselhaft, ja häufig geradezu unsinnig. Eine ähnliche Wirkung hat auch das von Durfey befolgte Prinzip, eine kürzere Fassung durchzuführen, oft hervorgerufen. So fehlt, um ein Beispiel anzuführen, in der Bearbeitung fast der ganze Dialog zwischen Cymbeline und Imogen und ferner auch die mit der Königin gewechselten Worte, d. h. Sh. I; 1, 130ff. Trotzdem jener also nicht durch all die hartnäckigen und spöttischen Widerreden auf der einen Seite und durch die scheinbar beschönigenden Worte auf der anderen gereizt worden war, schleudert er seiner Tochter doch einen doppelt schweren Fluch entgegen:

I'le cast thee out a stranger to my Bloud,
And ne're remember that thou wert my Daughter.

Zu untersuchen wäre noch, welchen Grund der Bearbeiter für die Verlegung der Szene Sh. I; 4 aus italienischem in französisches Milieu gehabt haben könnte. Durfey stammte aus französisch-hugenottischer Familie, und man könnte die Vorliebe für das ehemalige Vaterland seiner Familie als Beweggrund annehmen. Eine andere Vermutung wäre, dass er Karl II., bei dem er persona grata war, wegen dessen Vorliebe für alles Französische eine feine Schmeichelei habe sagen wollen.

II; 1. (Vgl. Sh. I; 5). Die erste Szene des zweiten Aktes ist zum grössten Teile Neuschöpfung Durfeys. An sich betrachtet, entbehrt sie durchaus nicht mancher dichterischer Schönheiten und ansprechender Züge. Pisanio, der als dem Ursaces treu ergebener Freund sympathisch berührt, wird der schändlichen Königin und dem Schwächling Cymbeline, der sich ganz nach ihren finsteren Plänen leiten lässt, scharf gegenübergestellt.

Es treten auf Cymbeline, die Königin, Pisanio und der Arzt. Der König überschüttet Pisanio mit den schwersten Vorwürfen — im Wortlaute z. T. erinnernd an Sh. IV; 3, 9—23 —, dass er trotz der Verbannung des Ursaces nach wie vor auf dessen Seite stehe und ihn sogar gegen seinen ausdrücklichen Befehl unterstütze. Seine Vorwürfe gipfeln in der Beschuldigung „You are a Rebel to our Peace" Pisanio beteuert dagegen in rührenden Worten seine treue Gesinnung gegen den König, wofür sein in Ehren ergrautes Haar und manche an schwere Kämpfe gemahnende Narbe an seinem Körper beredtes Zeugnis ablegen. Trotzdem aber könne und wolle er ein treuer Freund auch dem verbannten Freunde bleiben, dessen Tugenden er in begeisterten Worten preist:

He's honest, valiant, and what's more, judicious,
Wise to his Youth, and temperate to his Judgement.

Dann erzählt er weitschweifig von Jugendtaten des Ursaces, die dieser einst in einem Kriegszuge unter seinem Oberbefehle vollbracht habe, so dass Cymbeline schliesslich gerührt wird und ihm verzeiht. Die gleisnerische Königin

sucht dem entgegenzuwirken, erreicht jedoch diesmal ihren Zweck bei ihrem Gemahl nicht. Sie wirft Pisanio vor, er sinne auf den Sturz des Königs, um seinen Freund Ursaces auf den Thron zu erheben und um sich wie seiner Tochter Clarinna Vorteile zu verschaffen; doch muss sie selbst zugeben:

But these are but Reports, and claim small credit.

Nach Cymbelines Abgange dagegen bietet sie Pisanio ihre freundschaftliche Vermittlung zur völligen Wiederaussöhnung ihres Gemahls an. Jener weiss jedoch, was er von einer derartigen Freundschaftsversicherung zu halten hat:

Such Flashes from her, like Etherial fire,
Are followed with a Thunder-bolt; I must be watchful.

Mit diesen Worten zieht sich Pisanio zurück. — Offenbar ist Durfey bestrebt gewesen, den hinterlistigen Charakter der Königin durch ihre verschiedenen Aeusserungen weiter auszumalen, und zwar hat er augenscheinlich versucht, in den ausgesprochenen Gegensätzen, die er in ihre Reden hineinlegt, die von Shakespeare fein ausgeführte Zeichnung ihrer Doppelzüngigkeit nachzuahmen. Er geht jedoch mit so extremen, groben Mitteln vor, dass seine Charakterisierung geradezu zur Karikatur wird. Nicht viel glücklicher ist Durfey in der Ausführung des folgenden, Sh. I; 5, 4—26 und 33—44 entsprechenden Teiles gewesen: Die charakteristischen Worte V. V. 10—23 streicht er; statt dessen lässt er die Königin dem Arzte in flachen Worten Schweigen gebieten, das sie jedoch vorsichtigerweise mit Versprechungen zu erkaufen sucht (= V. V. 70b—74a). Als scharf kontrastierenden Charakter scheint Durfey wie vorher Pisanio so hier den „Doctor“ herausbilden zu wollen, denn er lässt ihn in seinem Schlussmonologe (V. V. 33—44 mit Aenderungen) seine ehrenhafte Gesinnung ausdrücklich zweimal hervorheben.

II; 2. (Sh. I; 6). Die Verlegung dieser Szene in den 2. Akt und die dadurch erfolgte schärfer markierte Trennung von der zugehörigen Szene I; 2 ist offenbar nicht unbeabsichtigt. Auch später (bei III; 1) werden wir noch ein

ähnliches Beispiel anführen können, wo der Bearbeiter das Auftreten ein und derselben Person auf räumlich weit getrennten Schauplätzen für den Zuschauer leichter verständlich zu machen sucht, indem er die beiden betreffenden Szenen durch einen Aktschluss trennt, und zwar in Abweichung von Shakespeare, der höchstens eine dritte Szene dazwischenlegt.

Als Ganzes betrachtet, entfernt sich diese Szene nicht allzuweit von ihrem Vorbilde, doch sind verschiedene interessante, den ganzen Charakter der Bearbeitung beleuchtende Einzelheiten darin zu beobachten. Zunächst fallen mehrere beträchtliche Kürzungen auf, die der Folgerichtigkeit der Handlung und der Charakteristik Gewalt antun, besonders insofern durch sie das planmässige Vorgehen des Verführers durchbrochen wird. Selbst Verstösse gegen eine logische Gedankenentwicklung laufen dem Bearbeiter bei dieser Gelegenheit unter, indem er Stellen aus dem Original nach Kürzungen oder nach selbständigen Einfügungen, aus dem Zusammenhange gerissen, in sein Stück übernimmt: So wird in V. 32 „them“ beibehalten, trotzdem das Beziehungswort „men“ gestrichen worden ist. Auf Shattillions Angabe hin, Ursaces selbst habe ihn aufgefordert, die Gattin auf die Probe zu stellen, fragt Eugenia erstaunt:

Can this be true? Cou'd my Lord doubt me then?

Durfey lässt jenen nun zunächst folgerichtig antworten:

Alas you know, Madam, fierce Loves have still some jealousie! —

dann legt er ihm jedoch, unmittelbar daran anschliessend, die gewaltsam in diesen Zusammenhang gezwängten Worte aus Sh. V. 169 ff in den Mund. — Die eben erwähnte Angabe Shattillions, dass Ursaces ihn selbst zum Versucher der Gattin bestellt habe, zeigt so recht, in welcher Weise Durfey das Shakespearesche Drama durch seine Umänderungen verflacht hat:

What I have spoke was by your Lord's Command,
To try your Constancy, and find if distance
Cou'd play the Traitor with your faith and memory, — —

Der Bearbeiter ist eben ersichtlich bestrebt, das Stück

dem Verständnis wie dem Geschmack der grossen Menge näher zu bringen und es dadurch, dass er den Ton des Ganzen auf eine niedere Sphäre stimmt, anziehender auf der Bühne zu machen. Das zeigt sich in der ganzen Art und Weise, wie erd as Auftreten Shattillions Eugenia gegenüber gezeichnet hat, so z. B. in der viel gröberen und roheren Tonart, die von ihm angewandt wird, um in ihr den Gedanken an Rache zu nähren. Er erzählt ihr sehr eingehend und anschaulich von den „Gallian Beauties“ im allgemeinen und von der „new Mistress“ ihres Herrn und Gemahls im besonderen, und als Eugenia entsetzt fragt:

And will he kiss those Creatures?

versetzt der Biedermann kalt:

Kiss'um, Madam?
Alas wou'd that were all! there's no great fault in kissing.

In anderer Beziehung entspricht auch eine lange nach V. 139 eingeschaltete Liebeserklärung Shattillions dem Volksgeschmack; sie gipfelt in den für einen Liebhaber allerdings etwas eigenartigen Vergleichen:

The tender Mother loves not her first-born,
The Poet Fame, or the sick Youth his health,
With half that zeal. — — — —

Auch am Eingange der Szene ist der Eindruck, den die Ankunft eines Boten vom fernen geliebten Gemahl auf Eugenia hervorbringt, in echt volkstümlicher Weise geschildert:

What dost thou say, thy Lord? speak, speak again:
Oh thou art tedious! Said'st thou, from thy Lord?
Fly to conduct him; be thy nimble speed
Swifter than Winds, or the Suns race — — —

Den Brief nennt sie „Index of my Joy“; sie fährt dann mit Worten fort, die im Original erst III; 2, 27/28 folgen. Ganz offenbar hat es Durfey auch darauf abgesehen, den Zuschauer in angenehmes Gruseln zu versetzen, wenn er Eugenia, deren Erregung bei der Entlarvung des verkappten Verführers sich bis aufs höchste steigert, den Dolch auf jenen zücken lässt, wobei sie ihn noch mit Namen,

die keine Koseworte bedeuten, wie „Detestet Wretch“ u. s. w. belegt.

II; 3. (Vgl. Sh. I; 5). Wie schon oben bemerkt wurde, ist nicht recht erklärlich, weshalb unser Bearbeiter die Originalszene I; 5 in drei Teile auseinandergerissen hat. Genug, der noch übriggebliebene Teil von jener Szene, der die Ueberreichung des das vermeintliche Gift enthaltenden Fläschchens an Pisanio bringt, folgt erst jetzt. Im übrigen enthält die ganze Szene nicht viel mehr als müssige Wiederholungen. Die Königin erneuert die heuchlerischen Beteuerungen ihrer freundschaftlichen Gesinnung gegen Pisanio. Solange die Frau, der er Ehrerbietung zu erweisen verpflichtet ist, ihm gegenübersteht, ergeht dieser sich in fast widerwärtig anmutenden Dankesworten für die Gnade, die ihm, der nur noch ein „wither'd stump that cannot grow“ sei, angetan werde. Als er jedoch allein ist, gibt er mit nichts weniger als untertänigen Worten seine wahre Gesinnung gegenüber der Königin zu erkennen. An Pisanios sonst durchaus sympathisch gezeichnetem Charakter ist dies ein abstossender Zug; nicht mit Unrecht dürfte man hier einen Seitenhieb auf das dem fröhlichen Sänger „Tom“ Durfey verhasste Höflingswesen vermuten. — Im wesentlichen nur Wiederholung bietet auch Pisanios neues Gelöbnis der Treue gegen den Freund. Das einzig Neue, das man aus seinem 19 Zeilen langen Monologe erfährt, ist eigentlich nur, dass er einen Fremden, einen „tall, hot-blouded, fluttering Fellow“ (also Shattillion), an dem ihm sonderbarerweise besonders das starke Parfüm missfallen hat, aus Eugenias Gemächern hat kommen sehen, und dass ihn die Treue Eugenias nicht über jeden Zweifel erhaben dünkt. Aus seinen Schlussworten glaubt man wenigstens letzteres herauszuhören:

— — — — — if the Woman's
Fickle Devil once seize her,
Like a huge Stone she rowls the steepy Hill,
Not to be stopp'd by Conscience, Force, or Skill.

Charakteristisch sind diese letzten Worten jedenfalls für Durfeys etwas pessimistisch angehauchte Meinung vom weiblichen Charakter, eine Meinung, deren Ausdruck wir im weiteren

Verlaufe unserer Untersuchungen noch häufiger werden beobachten können.

II; 4. (Sh. II; 2) An dieser Szene fallen vor allen Dingen die zahlreichen ausführlichen Bühnenweisungen auf, die schon äusserlich Durfeys Stück als Bearbeitung für die Bühne charakterisieren. Als Beispiele seien erwähnt: Zu V. 10: „Enter Shatt. from the Chest; a Table-book“ (!), oder zu V. 30: „She stirs, and he starts back.“ Wie aus dem hierauf folgenden Verse:

What's there, a Bracelet on her Arm? 'Tis so.

hervorgeht, soll das Armband erst nach der im Schlafe ausgeführten Bewegung sichtbar werden. — Im übrigen hat sich der Bearbeiter darauf beschränkt, verschiedene Stellen auszumerzen und zwar augenscheinlich zum Zwecke grösserer Gemeinverständlichkeit. Für die hochpoetischen Shakespeareschen Verse 14b—23a fügt er eigene platte und nüchterne ein:

Sure none but I cou'd see thee thus, and leave thee
Thus, in this lovely posture. — — — —

Ebenso streicht er — aber ohne sie durch eigene zu ersetzen — die übrigen auf antike Sagen anspielenden Passus, V. 34 und V. V. 43—46a. Beibehalten hat er jedoch die Verse 12b—14a, da ihm vielleicht etwas Derartiges für sein Publikum besonders passend erschien. Den Schlussvers wird er weggelassen haben, weil er es der Phantasie des Zuschauers nicht zutrauen mochte, sich seit Beginn der Szene (vgl. V. 2) einen Zeitraum von 3 Stunden als verstrichen zu denken.

II; 5. (Sh. II; 3). Eine Szenenangabe fehlt hier zwar; dass dieser Mangel jedoch auf den sich häufig unangenehm bemerkbar machenden nachlässigen Druck[1]) zurückzuführen und vielmehr eine Szenenverwandlung anzunehmen ist, geht sowohl aus dem Inhalte des Folgenden wie aus der später folgenden Bühnenweisung „A Lady looks out“ hervor. — Der Endzweck ist trotz aller Abweichungen vom Original

[1]) Vgl. W. Franz: Orthographie, Lautgebung und Wortbildung in den Werken Shakespeares. Heidelberg 1905. (S. 14 ff.)

der gleiche wie dort: der törichte, eingebildete Narr wird charakterisiert, nur von Durfey mit viel gröberem Humor als von Shakespeare. Infolge der Schmeichelreden Silvios wird er immer aufgeblähter, und schliesslich will er gar zum Spiele und Gesange seiner Begleiter ein Fechterspiel aufführen Auffälligerweise fehlt das Lied „Hark, hark! the lark — — (V. 21 ff).[1]) — Nachdem Eugenia und Clarinna aufgetreten und Clotens Begleiter abgegangen sind, entwickelt sich die Handlung ähnlich wie in Sh. II; 3,91 ff, abgesehen von dem auf das hier nicht auftretende Königspaar entfallenden Anteile. Doch auch ausser diesem ist noch ein erheblicher Teil der Szene der streichenden Feder unseres Bearbeiters zum Opfer gefallen, aber wiederum zeigt sich, dass seine dramatischen Fähigkeiten durchaus niederen Ranges sind. Von der abweisenden Ironie, die Shakespeare in Imogens Worte hineingelegt hat, merkt man in denjenigen Eugenias nicht die Spur; dem Ganzen ist ein gröberer Anstrich gegeben worden, wobei manchmal die Farben reichlich stark aufgetragen sind. — Nach einigen recht albernen Begrüssungsworten kommt Cloten, ohne sich länger bei der Vorrede aufzuhalten, sogleich zur Sache, d. h., er macht seiner Stiefschwester Liebes- und Heiratsanträge, die an unverblümter Deutlichkeit, aber auch an Plattheit des Ausdrucks nichts zu wünschen übrig lassen:

I love and honour you in plain terms; pray
Give your consent, and let's be married. — — —

Die Antwort, die er erhält, lautet dementsprechend:

Married, what to such a Figure?

Ziemlich unvermittelt beginnt Cloten nun plötzlich seinem Aerger in wüsten Schimpfereien auf Ursaces, den „banished fellow", wie er ihn nennt, Luft zu machen, der weit unter ihm, dem von einer Königin Geborenen, stehe, worauf Eugenia ihm kurzerhand den aus dem Original (V. 137 ff.) bekannten Vergleich vom „schlechtesten Kleid des Geliebten" ins Gesicht schleudert. In seiner Eitelkeit

[1]) Bemerkt sei hier, dass dieses Lied sogar in eine Bearbeitung des „Merchant of Venice" aus späterer Zeit aufgenommen worden ist. (S. Burmeister, a. a. O. S. 72.)

aufs höchste verletzt, verlässt der edle Prinz wut- und racheschnaubend den Schauplatz. In einem Schlussmonologe gibt Eugenia den Entschluss kund, mit Hilfe Pisanios vom Hofe zu fliehen, um den andauernden Belästigungen dieses Narren zu entgehen, und um dem geliebten Gatten in die Verbannung folgen zu können.

III; 1[1]). (Sh. II; 4). Was die Uebernahme dieser Szene in einen neuen Akt anbetrifft, so können wir auf unsere früheren bei einem ähnlichen Falle gemachten Bemerkungen verweisen (S 24/25). Gleich im Anfange der Szene zeigt sich von neuem, wie Durfey seine Vorlage zu „verbessern" sucht. Er lässt nämlich Beaupre das Gespräch beginnen:

Well, my brave Friend, what think you of your Wager?
Shattillion must by this be coming back.

Diese triviale Einleitung, die offenbar zu Ursaces' Versicherung von seinem festen Glauben an die Treue der Gattin überleiten soll, führt jedoch zu weiter nichts als zu einer Verflachung des Originaltextes. Nicht günstiger lässt sich eine an Stelle der Verse 4—8 tretende platte Alltagsphrase beurteilen, durch welche augenscheinlich begründet werden soll, dass Beaupre Ursaces von der Ankunft einer römischen Gesandtschaft am britischen Königshofe unterrichtet: Ursaces fragt jenen nach den neusten Ereignissen des Tages! Trotzdem sich der Bearbeiter in diesen Punkten als kleinlich genau erweist, ist ihm doch insofern eine Inkorrektheit vorzuwerfen, als er den Franzosen Beaupre genau wie den Römer Philario denken und reden lässt.

Auch der zweite Teil dieser Szene ist durch den dramatischen Talents ganz und gar entbehrenden Bearbeiter in unvorteilhafter, aber dem Verständnis der Masse der Zuschauer mehr entgegenkommender Weise umgeformt worden. Eine Probe genügt: (Vgl. Sh. V. 58 ff).

Ring is yours; if not, my Sword must right the
Wrong done to her Chastity.
Shatt. Chastity? ha, ha!

---

[1]) Die Ueberschrift ist verdruckt; sie lautet „Act III. Szene II."

Urs. Ha, ha! Why is her sacred part become so tainted,
That' tis but worth your Fleer?

Shatt. I am sorry to confess it, Sir.

Urs. Devils and Hell — Confess it? — Come, be
Brief your Story.

Unerwähnt soll schliesslich nicht bleiben, dass Durfey auch in dieser Szene seiner offensichtlichen Abneigung gegen das weibliche Geschlecht Ausdruck verleiht, wenn er zum Schlusse seinem Ursaces die Worte in den Mund legt:

Honour and Love in that false Sex are nothing;
Profit still breaks their Vows, and Lust their Constancy;
Pride damns their Beauty, Perjury their Souls.

III; 2, (Sh. II; 5). Es ist nicht recht erkenntlich, weshalb Durfey an dieser Stelle nicht einen Szenenwechsel vermieden hat. Nichts lag hier näher, und wie sich zeigen wird, haben andere Bearbeiter diese beiden Originalszenen auch zu einer vereinigt.

In den Anfangszeilen sich enger an Shakespeares Text anschliesssend, hat der Bearbeiter doch im ganzen den Monolog seines Ursaces ziemlich selbständig umgestaltet; das Prinzip grösserer Durchsichtigkeit und leichterer Verständlichkeit dürfte ihn wiederum hierbei geleitet haben. In rein poetischer Hinsicht sind seine Verse durchaus gefühlvoll, nnd er hat sogar sein Vorbild in moralischer Beziehung zu verbessern getrachtet, indem er hier einmal die anstössigsten Stellen ausmerzte. Betrachtet man jedoch andrerseits die Szene vom dramatischen Standpunkte aus, so kommt man zu der Erkenntnis, dass Durfeys minderwertige dramatische Begabung ihn wiederum zu einer beklagenswerten Entstellung geführt hat. Shakespeares Posthumus ist von der tiefsten Entrüstung über die vermeintliche Untreue der Gattin erfüllt. Seine erregten Worte spiegeln den quälenden Schmerz wieder, der am Herzen des innig liebenden aber nach seiner Meinung treulos hintergangenen Gatten nagt, und unheilvolles Ahnen eines tragischen Ausgangs ergreift uns. Durfeys Ursaces dagegen verliest kaltblütig berechnend gleichsam das Todesurteil Eugenias; er ist ein

wenig einheitlicher Charakter, den niemand tieferer Gefühle für fähig halten wird. Alles ist bereits vorbereitet: Er tritt auf „with a Letter and Servant", und kühl bis ans Herz hinan beginnt er:

This Paper signs her death: I know my Friend,
My good old Friend Pisanio, will dispatch her
On sight of this — and then she is with the Furies.

Damit aber später ja jedermann das Eintreffen von Ursaces' Briefe bei Pisanio verständlich finde, wird der Diener ausdrücklich damit abgeschickt:

Fly Sirrah with this to the Packet-Boat.

Dass manche von Durfeys Versen, wie vorhin erwähnt, rein dichterisch bedeutend höher stehen, geht z. B. aus den folgenden hervor:

I lost myself in my imagin'd joys
That's as the hapless Merchant rash and young,
Listens to hear the charming Siren's charming Song;
His Soul is fetter'd, and he fain wou'd get
To the fair tempting Creature's rocky Seat;
And to the Charmers swiftly strives to run,
Leaps on the fatal Shore, and is undone:
So tempting Beauty did my Sense betray,
And faithless Woman stole my Soul away.

III; 3. (Vgl. Sh. III; 3; 2 und 4). In den Eingangsversen besingt der Sänger Durfey in ansprechender Weise den Aufgang der Sonne, des „glorious Monarch of the day".

Diese drei Originalszenen umfassende und daher sehr umfangreiche Szene weicht ganz bedeutend von der Vorlage ab, sie ist zum allergrösten Teile Neuschöpfung des Bearbeiters. Sein schon mehrfach erwähntes Prinzip möglichst knapper, dabei aber gemeinverständlicher Fassung lässt sich wieder auf Schritt und Tritt verfolgen; auch an einem Ausfall gegen die Frauen lässt er es nicht fehlen, er nennt sie „false as Court-Promises; or the young Trader's Oath." — Etwas eingehender ist allein die Charakterisierung der beiden Prinzen durchgeführt. Mit besonders liebevoller Sorgfalt hat Durfey seinen Arviragus, wie er Shakespeares Guiderius willkürlich umbenannt hat, gezeichnet. Den bereits im

Original vorhandenen Gegensatz zwischen den Charakteren der beiden Brüder nach beiden Seiten hin viel schärfer ausbildend, hat er dem ein wenig schwerfälligen, jedenfalls vorsichtig-zurückhaltenden Palladour (dem Arviragus des Originals) den feurigen, sich oftmals von seinem Temperament fortreissen lassenden Arviragus gegenübergestellt. Um ein Beispiel zu geben — statt des einfachen Ausrufs „Uncertain favour" (V. 64), mit dem Shakespeares Guiderius Bellarius' Erzählung von seinen Lebensschicksalen unterbricht, sind Arviragus' Worte höchst erregt, und er ist kaum zu zügeln, als er die dem Vater angetane Schmach erfährt:

— — — — — — had I been wrong'd so,
I wou'd have sought my Enemies through dangers,
Numerous as Stars, and though hemm'd round with Foes
Feast my Revenge, then smiling, took my Fate.

Sein ruhiger und bedächtiger Bruder Palladour jedoch beschwichtigt ihn:

Be silent Brother, and hear my Father's Story.

Doch noch einmal wird der Erzähler von dem temperamentvollen Jüngling unterbrochen:

Death to your Honour! Did you part so tamely?
Did you not kill the Villains? Oh I tremble,
And all my Bloud's on fire etc.

Besondere Erwähnung in dieser Szene aber verdient ein Passus, der zeigt, wo Durfeys Stärke liegt. Noch häufiger werden wir solche mit grosser Anschaulichkeit ausgeführten Schilderungen antreffen, die sich häufig wie hier auf die Jagd beziehen:

I have a nobler Game: A Forest Boar
Last night did cross my way, and staring on me,
Grinding his foaming Tuskes, roar'd and fled;
My Javelin I swiftly darted at him,
Which glancing from his Shoulder cleft the ground — —

Nachdem die drei Jäger die Szene verlassen haben, treten Pisanio und Eugenia („in Männerkleidern") auf; es folgt im wesentlichen Sh. III; 4. Diese Zusammenlegung mehrerer Szenen zum Zwecke der Vermeidung zu häufigen Szenenwechsels ist ja im Vereine mit kürzerer Fassung, die

den Zweck hat, einer allzu langen Aufführungsdauer vorzubeugen, ein Hauptcharakteristikum der Bühnenbearbeitungen. Es sind aber die aus letzterem Bestreben resultierenden Kürzungen bisweilen von verhängnisvollen Folgen begleitet, indem die Entwicklung der Handlung dadurch in nachteiliger Weise beeinflusst wird. Im gegenwärtigen Falle hat der Bearbeiter die Originalszene III; 2 beseitigt, und zwar ohne vollwertigen Ersatz zu schaffen, denn einzelne neu von ihm eingefügte Züge, wie die frühere Erklärung Eugenias, vor dem aufdringlichen Cloten vom Hofe fliehen zu wollen, oder die ausdrücklich hervorgehobene Absendung des Eugenias Todesurteil enthaltenden Briefes können unmöglich als solcher anerkannt werden. Vielmehr schwebt für einen mit dem Shakespeareschen Stücke nicht vertrauten Zuschauer dieser Auftritt, der plötzlich Pisanio und Eugenia — diese obendrein in Männerkleidern — als auf dem Wege nach Milford begriffen auf die Bühne bringt, mehr oder weniger in der Luft. Ganz abgesehen von diesem sachlich-dramatischen Mangel, ist die Ausmerzung der Szene auch in anderer Hinsicht zu verurteilen. Bei Shakespeare wird Imogen durch die Tiefe der für den Gatten gehegten Leidenschaft, deren Flammen durch seinen Brief zu neuem Feuer angefacht sind, zu dem immerhin gewagten Schritte bewogen, den Hof zu verlassen. Bei Durfey dagegen ist als einziger Grund ihrer Flucht angegeben, dass sie sich vor den Nachstellungen des närrischen Prinzen zu retten suchen wolle. M. E. würde es für den Bearbeiter noch immer vorteilhafter sein, wenn man ihm mit Bezug hierauf nur Nachlässigkeit bei seinen Kürzungen anstatt eine Verunstaltung der Handlung des Dramas zum Vorwurfe machte. — Ausserdem geht auch die Schilderung des Konfliktes zwischen Gehorsam und Ehrenhaftigkeit, der bald zu Gunsten letzterer entschieden ist (Sh. III; 2, 1—23), mit der Szene verloren, und überhaupt ist der Pisanio der Bearbeitung dem des Originals trotz mancher sympathischer Züge weit unterlegen. Ohne Prüfung, ohne eigenes Urteil nimmt er die Anschuldigung der edlen Frau als wahrheitsgemäss, ihre Schuld als bewiesen hin.

Auch diese Szene führt unser Autor in echt volkstümlicher Weise aus. Eugenia wird aufgefordert sich auf den Tod vorzubereiten und gezwungen niederzuknien, um den Todesstoss mit dem schon gezückten Schwerte zu empfangen (Bühnenweisung: „Draws"!). Ebenso ist offenbar auf den Geschmack des Volkes Rücksicht genommen, wenn das Verlangen nach einem in das Blut der Getöteten getauchten Tuche (das bei Sh. nur beiläufig erwähnt ist: III; 4, 128 und V; 1,1) in dem Briefe des Ursaces lang und breit auseinandergesetzt wird. — Nachdem Eugenia niedergekniet ist, springt Pisanios Stimmung ganz plötzlich und unvermittelt um, ein Beweis, dass das Vorhergehende nichts als Bühneneffekt war, dass es aber dem Bearbeiter an der Fähigkeit gemangelt hat, das Ganze ohne sprunghafte Entwicklung organisch und folgerichtig aufzubauen. Das plötzlich bei Pisanio erwachende Mitleid reicht nun allerdings nicht aus Eugenia weiter zu beschützen; er will sie vielmehr der Gnade oder Ungnade des Himmels, d. h. einem zweifelhaften Schicksal in der Wildnis überlassen. Keine Bitten können ihn von seinem Entschlusse abbringen. Eugenia beschwört ihn, sie nicht den Gefahren jener pfadlosen Landschaft auszusetzen, ein schrecklicher Tod bedrohe sie allerorten, nicht allein durch tückische, in gestrüppverdeckten Höhlen verborgene Schlangen, viel schrecklicher noch — auch der Hungertod! Auf diese herzzerreissenden Bitten hat der Hartherzige aber nur die entsetzlich nüchterne und prosaische Erwiderung:

The Summer-fruit that now lades every Bush,
Makes vain that Fear.

Nur das Fläschchen, das die Königin ihm geschenkt, überreicht er ihr, bevor er sie in plötzlich wieder aufwallender Rührung verlässt.

Die allein zurückbleibende Eugenia zeigt in einem Selbstgespräche — wie dies auch schon vorher aus ihrer grossen Angst vor dem Tode und aus ihren flehentlichen an Pisanio gerichteten Bitten hervorging — dass sie an Geistesstärke Shakespeares Imogen weit unterlegen ist. „Look down and pity a wretched Innocence" ruft sie kläglich die Götter an.

Der Schluss ihres Monologs, in dem sie ihr trauriges Los beklagt, macht wenigstens dem Lyriker Durfey Ehre, wenn auch die Schwächen des Dramatikers dadurch nicht verdeckt werden:

— — — — — As some poor Slave,
Accus'd of Crimes which he had never done,
Is from his angry Patron's Favour thrown.
Hated altho' he faithfully did serve,
Is cast on some wild Beach to pine and starve.
In vain bemoans himself, and makes defence,
In vain sighs, weeps, and tells his Innocence.
Sits sadly on some Rock, his Eyes do flow,
Mourns his hard Fate, but knows not where to go.
So I unskilful what strange Course to run,
Must perish here, by faithless man undone.

Es ist nicht ohne Interesse, dass Durfey auch innerhalb dieser Szene, und zwar nicht weniger als dreimal, seiner Animosität gegen das weibliche Geschlecht deutlich Ausdruck verleiht; zuerst durch den Mund Pisanios, den er beim Empfange des Briefes ausrufen lässt:

— — — — Oh Woman, Woman!
Who ere cou'd learn thy deep Philosophy,
Or fathom thy unsounded Sea of Craft!

sodann in weiteren Worten Pisanios, die zugleich auf die Erheiterung des Publikums berechnet sein dürften. In origineller, wenn auch cynischer Weise wird von ihm ein Ohnmachtsanfall Eugenias bespöttelt:

There is an other Fetch of female Policy
This Swouning: I have known a Woman swound
At the puking of her Monkey, or feign sorrow
To see her Husband's Nose bleed. Craft, damn'd Craft!

IV; 1. (Vgl. Sh. III; 5; 1 und IV; 3). Es treten auf die Königin, Cloten, Clarinna, Jachimo. — Aus Teilen verschiedener Originalszenen zusammengesetzt, ist diese Szene doch in ihrem ersten Teile eigene Schöpfung, oder sagen wir gleich eigenes Machwerk Durfeys. Es ist wieder der gleiche, nun schon öfters erwähnte Beweggrund, der ihn auch hier leitet: Effekthascherei, Erheiterung des Parterres! Die

niedrigsten menschlichen Instinkte und Gefühle werden in diesem Falle angereizt.

Die Königin schimpft und tobt in ganz unköniglich-gemeiner Weise gegen Clarinna wegen Verheimlichnng der Flucht Eugenias, schliesslich droht sie ihr gar die Todesstrafe an. Bitten um Mitleid rührt sie nicht; im Gegenteil, sie will die Strafe noch verschärfen: Jachimo, diesem edlen Genossen Clotens, überantwortet sie die Aermste mit der Weisung: „Use her as she deserves.“ Unter rohen Zurufen Clotens: „Stop her Mouth“ — „Pity? Ay let me have her“ etc. schleppt dieser sie hinaus.

Jetzt tritt Cymbeline auf. Die Wut über die heimliche Flucht der Tochter hat ihn kopflos gemacht. In dem Bestreben, die zornige Stimmung in seinen Worten auszumalen, verfällt unser Autor gleich ins Extrem und ruft dadurch eine einigermassen komische Wirkung hervor. Wie sollte dieser Flucht so grosse Wichtigkeit zukommen, wie es nach den Worten des Königs den Anschein hat:

— — — — — let every Town and Village
Be narrowly survey'd, each House, each Cottage
Caves, Grotto's, nay the very clefts of Rocks.

Der dritte Szenenteil wird eingeleitet durch das Auftreten eines Offiziers, der meldet, dass das römische Heer bei Milford gelandet sei (vgl. Sh. IV; 3, 23 ff). Der König, über diese Meldung aufs höchste entsetzt, befiehlt, die Truppen bis zum nächsten Morgen aufzurufen. — Auch in diesem Falle haben die vom Bearbeiter vorgenommenen Kürzungen die Entwicklung der Handlung verderblich beeinflusst. Er beseitigt nämlich die Episoden, die das Zusammentreffen Cymbelines mit dem römischen Feldherrn Lucius enthalten (in Sh. III; 1 und 5), und die doch die Landung eines römischen Heeres erst vorbereiten und begründen. Für den unbefangenen Zuschauer ist daher die jetzt als vollzogen betrachtete Tatsache dieser Landung einfach unbegreiflich, und daran wird auch nichts durch spätere, noch dazu ungenügende Nachtragungen geändert (S. S. 41, 42 und 46).

So ist diese Szene aus soviel verschiedenartigem Shake-

speareschen Material, vermischt mit Durfeyschen Geisteserzeugnissen, zusammengesetzt, und sie lässt in solchem Masse den festen Zusammenhang ihrer einzelnen Bestandteile vermissen, dass ihr Inhalt eigentlich nur demjenigen, welcher Shakespeares Drama kennt, verständlich werden kann. Sie ist jedenfalls in dieser Beziehung eine der schwächsten des schwachen Durfeyschen Stückes.

IV; 2 (Sh. III; 6). Von Imogens Eingangsmonologe bei Shakespeare ist nicht viel mehr übriggeblieben als langweilige Klageworte über die zu erduldenden körperlichen Leiden: Als sie halbverhungert voll Gier auf die Früchte eines Apfelbaumes zugeeilt sei, sei ihr eine Schlange mit greulichem Gezische entgegengefahren und habe sie zurückgetrieben u. s. f. Diese Veränderung in nüchtern-prosaischem Sinne ist offenbar wieder auf das Konto der auf Volkstümlichkeit gerichteten Bestrebungen Durfeys zu setzen. Vereinfachung ist bei ihm gleichbedeutend mit Verflachung!

Bellarius und Palladour erscheinen, ähnlich wie im Original, doch lässt sie der Bearbeiter auf den Klang von Arviragus' Horn hin nochmals von der Szene abtreten. Zu welchem Zwecke? Er führt in seiner derb-realistischen Weise dem Zuschauer die verlassene, vom Hunger geplagte Frau vor Augen, wie sie mit dem in Bellarius' Höhle entdeckten Vorräten ihren Hunger und Durst stillt. Dementsprechend prosaisch-flache Worte legt er ihr noch obendrein in den Mund:

— — — Oh Heaven!
How sweet is this course Fare, this little morsel,
Which in prosperity my lavish land
Wou'd have profusely thrown away to Dogs?
How dearly does it relish now? How covetous am I
Of each least Bit? — — —

Bellarius, Palladour und Arviragus, dieser mit dem Kopfe eines erlegten Ebers, treten nun wieder auf. Anfangs bemerken sie Eugenia nicht, und Arviragus schildert in äusserst lebhafter und ansprechender Weise seine Jagderlebnisse. Man erkennt auf den ersten Blick, dass unser Dichter sich bei derartigen Schilderungen in seinem Elemente

befindet. Mit Wärme führt er sie aus, und mit Begierde ergreift er auch jede sich bietende Gelegenheit sie einzuflechten. Arviragus schildert hier den Kampf mit dem Eber, dessen Kopf er als Jagdtrophäe heimgebracht hat:

— — — — This very Boar to day,
Foaming through rage, with mighty force rush'd on me,
And ere I cou'd avoid, threw me to th' ground;
When angry at my fall, I spurn'd him from me,
Rose quick, and with my Javelin pierc'd his heart.

Während in dem nun zunächst folgenden Teile (etwa Sh. V. V. 28—69) der Bearbeiter sich verhältnismässig eng an seine Vorlage anschliesst, weicht er im Schlussteile um so bedeutender von ihr ab. Er sucht der ansprechenden Szene ein noch innigeres und auch volkstümlicheres Gepräge zu geben, wie Zeilen wie die folgenden beweisen:

— — — — — Come, my sweet Brother,
You must not be thus sad; we are all your Friends,
And love you heartily, I do swear. (Embraces).

Die Eugenia in den Mund gelegten Schlussverse der Szene sind in etwas veränderter Form die Originalverse IV; 2, 32—34.

IV; 3. Diese Szene ist von Durfey selbständig zugefügt worden, und sie präsentiert sich denn auch in jeder Beziehung als sein eigenes Geistesprodukt. — Zunächst tritt Pisanio auf. Durch ein kurzes Selbstgespräch, das mit den Worten schliesst: „I believe her innocent", zeigt er, dass er nunmehr von Eugenias Unschuld fest überzeugt ist. Inzwischen hat sich also ein völliger Umschwung in seiner über Eugenia gehegten Meinung vollzogen. Angebahnt wurde dieser Wechsel ja allerdings schon durch das bei ihm auftretende Mitleid; eine psychologische Erklärung jedoch, die die Notwendigkeit dieses Meinungswechsels in irgend einer Weise dartäte, bleibt der Autor völlig schuldig, wieder ein Beweis für seine geringe dramatische Befähigung.

Nachdem Pisanio die Szene verlassen hat, erscheinen Cloten in Ursaces Kleidung, Jachimo und Clarinna („in a mean habit"), von jenem hereingeschleppt. — Man kann diese Szene, vor allem den Teil, zu dem wir uns soeben gewandt

haben, nur ein widerlich rohes, alles Geistes und Witzes bares Machwerk nennen; Spekulieren auf den Beifall der grossen Menge ist ein Hauptcharakteristikum für Durfeys dichterisches Schaffen, kein Mittel scheut er, sein Opus bühnenwirksamer zu machen. Denn dass bloss die Schaulust befriedigt werden soll, dass es einzig und allein — wie schon in Szene I dieses Aktes — auf die Ergötzung des Publikums durch Anstachelung der niedrigsten menschlichen Leidenschaften abgesehen ist, wird schon eine kurze Analyse lehren. — Clarinna fleht die Unholde in herzzerreissenden Worten, an ihrer zu schonne:

Look on my tears, and let then melt your heart — —

Aber die haben nichts als rohe Worte des Spottes und des Hohnes als Erwiderung auf ihr Bitten und Klagen. Jachimo versichert höhnisch, er liebe die Frauentränen, denn des Weibes Weinen sagt er, „makes the flame of Love more vigorous." Und Cloten verspottet Clarinnas Mahnung, ihrer unsterblichen Seelen zu gedenken:

Ghost? A pox o'thy Ghost: Prithee art thou such a
Fool to think we fear the Devil? Jachimo, show
Her the contrary, rowze her, towze her — — — —

In dieser Tonart geht es weiter, bis Pisanio, durch das klägliche Hilfegeschrei seiner Tochter herbeigelockt, gerade noch zur rechten Zeit auf dem Schauplatze erscheint, um sie aus den Händen der Wüstlinge retten zu können. Seine gütlichen Ermahnungen fruchten natürlich bei diesen rohen Burschen nicht, vielmehr feuert Cloten noch obendrein seinen Genossen in frecher Weise zur Ausführung seines Vorhabens an:

— — — — — Go, go, take his Daughter
From him, and ravish her before his face.

Schliesslich greift man zu den Waffen. Pisanio verwundet zwar den Jachimo tödlich, und Clarinna, von ihrem Peiniger befreit, entflieht, den Himmel um Schutz für ihren Vater anflehend. Doch letzterer ist selbst so schwer getroffen, dass er sich nicht mehr verteidigen und es nicht hindern kann, dass Cloten seine in rohen Worten ausgestossene Drohung ausführt, indem er ihm beide Augen aus-

sticht. Dann stürmt der Unmensch Clarinna nach, um sie „dem Geiste Jachimos zu opfern."

Den Schluss der Szene bildet ein (14 Zeilen langes) Selbstgespräch des Geblendeten, worin er in poetisch teilweise durchaus nicht wertlosen, aber wieder durchaus volkstümlich gehaltenen Versen die Leiden und Schrecken eines des Augenlichts beraubten Menschen schildert. Auf Händen und Füssen lässt Durfey ihn auf der Szene umherkriechen und nach seinem Schwerte suchen, um seinem qualvollen und nutzlosen Dasein mit eigener Hand ein Ende zu bereiten.

Nicht allein inhaltlich, auch in Bezug auf die Form findet man an dieser Szene zu tadeln. Zunächst verrät es schon eine starke Willkür des Autors, Clarinna, die in der vorvorigen Szene von der Königin dem Wüstlinge Jachimo im königlichen Palaste überantwortet wurde, fernab in den wilden Wäldern von Wales mit ihren Peinigern wiederauftreten zu lassen, obendrein noch an der gleichen Stelle, die ihr Vater soeben verlassen hat. Gänzlich unmotiviert ist ferner das Auftreten Clotens in Ursaces' Kleidern; für einen Nichtkenner des Shakespeareschen Stückes bleibt der Grund dieser Verkleidung völlig rätselhaft[1]). Die Motive, die unseren Autor bei einer derartigen Ausführung leiteten, liegen freilich klar zu Tage. Der Gedanke seines Stückes verlangte es so und nicht anders, und für ihn heiligt der Zweck die Mittel. Abgesehen von diesen Mängeln bietet der grössere Teil der Szene, die Cloten-Jachimo-Clarinna-Episode, wenigstens der Idee nach kaum mehr als Wiederholungen (vgl. Sz. 1 dieses Aktes!).

IV; 4 (Sh. IV; 2; 4). Mit einem kurzen Selbstgespräche des Bellarius, der allein aus der Höhle tritt, beginnt die Szene. Er spricht die Vermutung aus, dass Trommel- und Trompetenklang sowie Rufen und Geschrei, das er vernommen, von einem gelandeten feindlichen Heere herrühren müsse. Er denkt sofort richtigerweise an die Römer, denn diese haben seit langer Zeit nichts Gutes gegen Britannien

[1]) Die Erklärung liegt hier in III; 5,80 ff. — Vgl. auch V; 5,274 ff.

im Schilde geführt. Diese Worte machen durchaus den Eindruck, als sollten sie über den für den unbefangenen Zuschauer ganz überraschend und unerklärt kommenden römischen Einfall wenn auch nur nachträgliche Aufklärung verschaffen.[1])

Im Folgenden — Eugenia, Arviragus und Palladour sind inzwischen aufgetreten — vereinigt Durfey die beiden angegebenen Originalszenen, jedoch gewissermassen nur deren Gerippe. Alles nicht unbedingt zur Fortentwickluug der Handlung Gehörige, so verschiedene betrachtende Gespräche, hat er gestrichen. Z. B. ist der erste Teil von Sh. IV; 2 — V. V. 1—61 — bis auf wenige Zeilen zusammengeschrumpft. — In sehr ungeschickter, ja gewaltsamer Weise lässt er Bellarius und Palladour vom Schauplatze verschwinden. Nachdem sich Eugenia zurückgezogen hat (vgl. Sh. V. 46), werden nur noch — von Bellarius — die Worte gesprochen:

Let's to our Silvian sport. How now, who's that?
(Exit).[2])

Arviragus bleibt allein zurück, Cloten tritt auf.

Die nunmehr folgende Kampfepisode schliesst sich in gekürzter Form zwar an die Vorlage an, doch hat der Bearbeiter oft eine gröbere Tonart anzuschlagen für nötig erachtet, wie beispielsweise in diesen Worten des Arviragus:

Ye lye, you wonot, you cannot, nor you shan't
I'le beat your Brains out first; S' death, have not I
An Arm as long as thine — — etc.=Sh. V. 77 ff.

Die Darstellung des Kampfes selbst wird für das schaulustige Publikum (durch einige Zusatzzeilen) etwas weiter als im Original ausgesponnen, und auch das Ende desselben möchte der Autor von vornherein andeuten und es etwas interessanter gestalten, wie aus seiner Bühnenweisung hervorgeht: „They fight; Cloten lets fall his Sword and runs out."

In dem auf das Wiederauftreten von Bellarius und Palladour folgenden Teile (Sh. IV; 2, 100b ff) schliesst sich Durfey zuerst enger an Shakespeares Text an; aber grade dabei sind ihm infolge der vorherigen verschiedenen Kürzungen

[1]) Vgl. S. 37, auch unten S. 46.

[2]) Offenbar ein Versehen. Es müsste heissen: Exeunt B. and P.

in Shakespeares Gedankenzusammenhange, wohl aus Unachtsamkeit, einige Verstösse gegen die richtige logische Gedankenfolge untergelaufen. Schon die ersten Worte des Bellarius „No Company's abroad" schweben eigentlich in der Luft, da die Zeilen Sh. IV; 2,68—70 (Guiderius' Aufforderung zum Spähen) in der Bearbeitung wegfallen. Noch mehr aber ist der Vorwurf berechtigt in Bezug auf folgende offensichtlich aus dem Zusammenhange des Originaltextes herausgerissene Sätze:

Pall. — — — — You did mistake him sure.

Bell. No, I am firm 't was he.

Pall. In this Place we left' um, etc. = Sh. V. 108 f.

Bellarius hat vorher garnicht ausgesprochen, dass er Cloten kenne, hat auch zu langer Betrachtuug keine Zeit gehabt, denn die Verse Sh. 62—70 sind ja ausgefallen. Jetzt plötzlich lässt Durfey ihn in den Shakespeareschen Worten weitersprechen, sicherlich dabei die eben angeführten Originalverse unbewusst voraussetzend.

Die zweite Hälfte der Originalszene IV; 2 — etwa V. 183 ff — ist in die Bearbeitung wieder in bedeutend gekürzter Form übernommen worden. Besonders die Auffindung der vermeintlich toten Eugenia, sowie die die Leichenfeier bringende Episode ist bei Durfey in viel einfacherer Art und nur mit ganz knappen Worten ausgeführt worden. So ist z. B. die Flötengeschichte, wohl als unwahrscheinlich und unverständlich, ganz fortgelassen; ebenso fehlen auch die auf Cloten bezüglichen Worte. Vergeblich sucht man auch in der Bearbeitung nach den schlichten und doch wundervollen Versen des Totenliedes. Schliesslich sind auch die anschliessenden zwischen Bell. und Guid. gewechselten Worte (Sh. V. 282 ff) gänzlich ausgemerzt, sowie der darauf folgende Monolog Imogens; von den ca. 150 Versen des Originals, 183b—332, bleiben infolgedessen nur dürftige 20 übrig.

Vielseitig gekürzt, wenn auch nicht in solchem Masse, ist auch der letzte Szenenteil (Sh. V. 333 ff). Unterdrückt ist beispielsweise die Person des Wahrsagers, und es fehlen demgemäss natürlich die entsprechenden Verse. Auch im

Dialoge Lucius-Eugenia ist manches fortgelassen, was überflüssig erschien, wie die Verse, in denen letztere die kopflose Leiche für diejenige ihres Herrn ausgibt. Andrerseits ist allerdings auch Neues von Durfey hinzugefügt worden: Der Tod der Königin wird schon hier (und zwar ziemlich unvermittelt dem Lucius von seinem Offizier) berichtet — ein etwas gewaltsamer Ersatz für die gestrichenen Originalverse IV; 3,1 ff und V; 5,23—68. Die sympathischen Schlussworte des Lucius unterdrückt Durfey. Dafür lässt er jenen den vermeintlichen Pagen in folgender ihm für einen rauhen Kriegsmann vielleicht angemessener erscheinender Weise verabschieden:

— — — Leave soft Grief,
And bend thy mind to th' War; if thou dost nobly,
Caesar shall honour thee. March.

Als Schlussteil dieser langen Szene schliesst sich nunmehr ein Sh. IV; 4 entsprechender Abschnitt an. Durfey ist hier augenscheinlich bestrebt gewesen, fröhliche Kampfesstimmung in frischen, kernigen Worten zu malen. Man fühlt heraus, mit welcher Begeisterung er sich der Lösung dieser Aufgabe gewidmet hat, und jedenfalls zeigt er sich einer derartigen Situation, wie wir schon bei seinen Jagdschilderungen sahen, weit eher gewachsen als rein dramatischen Problemen gegenüber. In mancher Beziehung mag er sein Ziel auch erreicht haben, doch schiesst er ebenso oft darüber hinaus, wie die ein wenig überschwänglich geratenen Schlussworte des heissblütigen Arviragus lehren:

Methinks my Heart grows bigger,
And swells within my Breast, to meet the Fame
My fatal Sword shall purchase. Oh my Father!
The thought of your fam'd Deeds so steels my Courage,
That when I' me full of Wounds, begrum'd with Dust,
Spotted with Blood, and hemm'd about with Enemies
I shall break through like the young God of War:
With Blood of Foes the neighb'ring Valleys fill,
Like Lightning scatter, and like Thunder kill.

Ausserdem kann Durfey der Vorwurf auch an dieser Stelle nicht erspart bleiben, dass er sich psychologisch in

die Tiefe gehender Charakterzeichnung als unfähig erweist, bezw. dass er die Shakespearesche durch Auslassungen ohne genügende Ergänzug vernichtet. Shakespeares Belarius, der Vertreter des vorsichtigen, vor einem Entschlusse erst lange erwägenden Alters, gibt erst nach langem Drängen, und auch dann nur gleichsam sich dem Schicksal fügend, dem Willen der ungestümen Jugend nach. Ganz anders der sonst durchaus ihm gleichende Bellarius der Bearbeitung! Für ihn genügt es weniger zuredender Worte des Arviragus, um ihn alle seine Bedenken gegen einen Kampf auf Cymbelines Seite vergessen zu lassen und mit seinen Söhnen dorthin aufzubrechen.

V; 1. (Sh. V; 1). Wörtlich ist von der entsprechenden Originalszene sehr wenig übernommen worden, und überhaupt ist die Szene, auch inhaltlich, fast ganz neu. Wie sehr Durfey sich aber auch hier dem grossen Meister unterlegen zeigt, davon können schon wenige Zeilen Zeugnis ablegen:

— — — — — — The Blood that stains this Linnen,
Once swell 'd the Veins of the mildest, fairest, chastest;
O but not chast! In that my praise exceeded:
That Title fatally she lost, and now
Has paid too dearly for't; — yet divine Heaven,
Should every one that forfeits Honour, be
Depriv'd of Life, thy World wou'd unpeopl'd.[1])

Diese Verse zeigen einmal wieder sur Genüge, dass Durfey ausserstande ist, uns aus den Worten seiner Personen auf ihren jeweiligen psychischen Zustand schliessen zu lassen, was Shakespeare gerade in dieser Szene so vortrefflich verstanden hat. Vielmehr greift er in den meisten Fällen zu realistisch-nüchterner und oberflächlicher Beschreibung.

V; 2. (Vgl. Sh. V; 2, Teile von III; 1 und 5, V; 3 und V; 5). Auf einer Seite der Szene erscheint Cymbeline

[1]) Ein deplacierter Hinweis auf den zu Durfeys Zeit herrschenden moralischen Tiefstand, der noch näher illustriert wird in den sich unmittelbar anschliessenden von Kilbourne (a. a. O. p. 177) zitierten Versen.

an der Spitze des britischen Heeres, auf der anderen Seite Lucius und Shattillion an der Spitze des römischen. Der britische König wendet sich an den römischen Oberfeldherrn, um zu erfahren, welche Bedingungen er für einen friedlichen aber ehrenvollen Vergleich stelle. Die Zahlung des geschuldeten Tributs, erwidert dieser, werde die Römer augenblicklich aus Feinden zu Freunden der Briten machen. Eine derartige Bedingung weist Cymbeline jedoch als entehrend zurück, und mit ihm Silvio, der Genosse des erschlagenen Cloten, dem des letzteren Aussprüche aus Sh. III; 1 fast wörtlich in den Mund gelegt werden. Auf römischer Seite entgegnet Shattillion, dessen Worte offenbar das Urteil unseres, wie erwähnt, aus französisch-hugenottischer Familie stammenden Dichters über den britischen Nationalcharakter wiedergeben:

They shall pay,
If the cull'd Power of Rome and Gaul can make 'um:
But we have always noted you hard Britains
As you call your selves, most valiant in your Talk,
And know you can run with an unmatch'd Celerity.

Dem gegenüber preist Cymbeline mit z. T. denselben Worten wie die Königin in Shakespeares Stücke (III; 1, 18 ff) die Vorzüge des britischen Insellandes. — Das Ende ist natürlich Scheitern der Verhandlungen und Beginn der Feindseligkeiten. — Das ungefähr ist der Inhalt des ersten Teils dieser Szene. Es ist ohne weiteres klar, dass der Bearbeiter auf diese Weise die vorher vermisste Aufklärung über die Entstehung des römisch-britischen Konfliktes nachholen will, die Shakespeare bereits in seinen Szenen III; 1 und 5 gibt. Aber abgesehen von der an sich ungenügenden und unverständlichen Erklärung der Tributangelegenheit, macht die Nachholung grade an dieser Stelle, unmittelbar vor dem Kampfe, einen gezwungenen Eindruck. Man fühlt durch, dass diese Einleitung einer Unterhandlung zwischen Cymbeline und Lucius nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck ist. Es machen sich hier eben die verhängnisvollen Konsequenzen der Kürzungen sowie der Vereinigung mehrerer Originalszenen wieder einmal bemerkbar.

An die eben skizzierte Handlung schliesst sich nun die Kampfszene an (Sh. V; 2). Es entspricht ganz dem Charakter des Durfeyschen Stückes, dass eine derartige Szene, die ganz dazu angetan ist, die Schaulust des Publikums zu befriedigen, möglichst weit ausgesponnen wird, während hingegen die zugehörige Szene Sh. V; 3, die ganz anderer Art ist, in der Bearbeitung beinahe spurlos verschwindet. Der Kampf endet schliesslich damit, dass die Römer zurückgeschlagen und verfolgt werden. — Abweichend von Shakespeare führt Durfey schon in dieser Szene ein Zusammentreffen zwischen Cymbeline und Ursaces herbei. Der Zweck ist nicht ersichtlich. Obendrein bleibt unklar, weshalb Cymbeline nicht auf den ersten Blick den von ihm verbannten Ursaces wiedererkennen sollte, und aus seinen Worten geht deutlich hervor, dass er nicht weiss, wer ihm gegenübersteht. In der vorhergehenden Szene fehlen nämlich die auf die Verkleidung als britischer Bauer bezüglichen Verse (22 ff), so dass wir uns den Ursaces in seiner gewohnten Kriegertracht vorzustellen haben; sollte er aber wirklich ohne vorhergehende Erklärung in der Kleidung eines britischen Bauers auftreten, so würde dem Zuschauer der Grund hierfür unerklärlich bleiben. In jedem Falle liegt also aufseiten des Bearbeiters ein Verstoss gegen eine logische Entwicklung der Handlung vor. — Mit dem Rufe „Now for Vengeance“ stürmt Ursaces nach des Königs Abgange hinaus, um nach dem Vernichter seines ehelichen Glückes zu suchen und ihn zu bestrafen. Auch in diesem Zuge zeigt sich, wie verschieden Durfeys Standpunkt von demjenigen Shakespeares ist. Man vergleiche nur, wie dieser die ähnliche Situation behandelt: Sein Posthumus sucht selbst den Tod (Sh. V; 1, 25—29), er kämpft als Feind im Felde gegen den zum gegnerischen Heere gehörigen Jachimo, besiegt und entwaffnet ihn (Sh. V; 2). Ursaces dagegen tobt racheschnaubend über das Schlachtfeld, seinen Feind aufzuspüren. Erst ein späterer Teil der Szene wird den Verlauf des Rencontres und damit eine noch krassere Beleuchtung des Gegensatzes zwischen beiden Dramatikern bringen. Vorerst lässt unser Autor Lucius,

Eugenia und Shattillion auftreten, aber scheinbar nur, um sie verschiedene Geschmacklosigkeiten äussern zu lassen. Als Eugenia (Fidelio) Shattillions ansichtig wird, flucht sie ihm im geheimen:

This is that Devil Shattillion, now I know him etc.

Ebenso prosaisch sind Shattillions einen flachen Scherz enthaltende Worte, die er an Lucius richtet:

They tross'd me up and down the Field like a Foot-ball
I may thank my activity for my Life.

Zur Ausführung eines angeblich „hervorragend guten Planes" zieht sich Shattillion übrigens bald nach diesen Worten zurück. Es ist nun eine kurze Episode eingeschaltet, in der Bellarius laut seinen Arviragus als Helden des Tages rühmt; dann kommt jener als Brite verkleidet zurück. Wir erfahren jetzt auch genauer, welcher Art sein angedeuteter Plan war resp. noch ist. Durch seine Kleidung die Briten täuschend, hat er unerkannt das feindliche Heer bereits passiert und befindet sich nunmehr auf dem Wege nach Milford, dem rettenden Hafen. Die „Narren" aber, die noch Lust haben zu kämpfen, wird er ihrem Schicksal allein überlassen. Die Art, wie sich Shattillion hier aus der Affäre zu ziehen sucht, lässt sich kaum mit seinen sonst an den Tag gelegten Charaktereigenschaften in Einklang bringen; weder bei seinem Auftreten vorher noch nachher trägt er eine derartig abstossende Feigheit zur Schau. Ausserdem würde einem aufmerksamen Zuschauer die schier unglaubliche Schnelligkeit auffallen, mit der Shattillion sich in andere Kleider gesteckt und das britische Heer durchquert haben soll; die oben erwähnte zwischenliegende Episode umfasst nämlich im Texte nur 7 Zeilen[1]). Hierzu kommt noch, dass in Wirklichkeit unklar bleibt, weshalb jener das britische Heer auf dem Wege nach Milford überhaupt zu passieren hat, denn das von diesem Hafen kommende

[1]) Durfey denkt sich offenbar — wenn er dies auch nicht ausdrücklich angibt — die verschiedenen Auftritte und Episoden auch an verschiedenen Stellen des Schlachtfeldes spielend, da sonst das Ganze ohne Anwendung spitzfindiger Erklärungen unverständlich bliebe.

Heer der Römer wird doch von den Briten dahin zurückgetrieben! Doch genug — wir wissen schon, dass Mangel an logischer Folgerichtigkeit eine Schwäche des Durfeyschen Stückes ist.

Den Schluss der 2. Szene bildet das Rencontre Ursaces-Shattillion. Unnötig ist es, hervorzuheben, dass ein derartig verlockendes und unserem Bearbeiter zusagendes Thema von ihm in ausgiebiger Weise ausgenützt wurde. Die ganze Art der Schilderung des Zusammentreffens der beiden Gegner beweist von neuem, wie oberflächlich und wenig in die Tiefe dringend Durfey die dramatische Handlung entwickelt, auf wie niederer Stufe er in seiner Auffassung des Ganzen steht. Mit argen Schimpfworten und gegenseitigen Verwünschungen lässt er sich die Gegner einander begrüssen. Ganz plötzlich jedoch verfällt Ursaces in einen anderen Ton: Er gedenkt der vermeintlich toten Gattin und preist sie in Worten, die begeistert — sein sollen:

— — — — — — She that was once
The dear lov'd Genius of this happy Countrey;
The brightest beam of Light that grac'd the World — —

Entrüstung dagegen soll aus seinen Worten sprechen, wenn er des vor ihm stehenden Urhebers allen Unheils gedenkt:

Couldst thou imagine I would quench my Thirst
At that vile Spring, where the sordid Bruit had trampl'd,
And turn'd the chrystal Current into Mud?

Auf diese und ähnliche Worte hin beteuert nun Shattillion urplötzlich Eugenias Unschuld und bekennt seinen eigenen Betrug. Was ihn dazu bewegt, wird zwar nicht ganz klar — genug, er gesteht das Fehlschlagen seiner Verführungstückchen und seine Verleumdungen ein. Dies Schuldbekenntnis soll offenbar demjenigen Jachimos im Shakespeareschen Drama (V; 5, 153 ff) entsprechen. Statt des beweglichen Tones, der hier vorherrscht, hat Durfey jedoch einen durchaus rohen gewählt, wie schon aus der einleitenden Anrede „Thou rash, thou wretched Creature“ hervorgeht. Eine solche Tonart passte für seine sich kampfbegierig gegenüberstehenden Gegner besser. Mit verächtlichen Worten sich gegenseitig den sicheren Fall vorhersagend, stürmen

sie schliesslich aufeinander ein, und bald sinkt Shattillion, zu Tode getroffen, nieder. Langatmige Auseinandersetzungen über Eugenias Unschuld folgen, bis jener mit den Worten „But oh — My Soul is wandring to its unknown home — My Blood's all Ice!" sein Leben aushaucht. — Mit zwei übermässig langen Selbstanklagen des Ursaces schliesst die Szene. Mehr als in seiner Pendant-Szene zu Sh. V; 1 (s. **V; 1.**) hat Durfey bei dieser Gelegenheit aus letzterer geborgt, nebenher aber auch noch aus verschiedenen anderen Teilen des Originals: aus V; 3, 64 ff, aus V; 4, 3 ff und aus V; 5, 209b ff. Nur eine noch viel gröbere Tonart schlägt er auch hier an. In viel krasseren Farben noch als Posthumus malt Ursaces die Strafen, die er verdiene: Er sei wert vom Donnerkeile des Himmels in Atome zerschmettert, von der Hölle verschlungen zu werden; nicht Strafen zahlreich und grausam genug könnten seiner harren:

Poysons and Flames,
Racks, burning Iron, and flaming Lead,
Hot Pincers, Daggers, suffocating Water,
All, all are nothing, — — —

Unterbrochen werden seine 2 Monologe durch Worte eines britischen Hauptmanns, der mit eigenartig berührendem Abscheu seinen Leuten befiehlt, den Mörder — als solchen hat sich U. selbst bekannt — gefesselt vor den König zu bringen (Vgl. Sh. V; 3, 91 ff).

Die Hauptabweichung vom Original innerhalb dieser Szene wie in der ganzen Bearbeitung überhaupt ist die Tötung Shattillions durch Ursaces. Hierauf weist auch Kilbourne in seiner kurzen Kritik unseres Stückes hin (a. a. O. p. 178). Er erklärt jene Tatsache aus dem dilettantischen dramatischen Talent Durfeys, aus der von ihm streng durchgeführten dramatischen Gerechtigkeit. Aehnlich könnte man übrigens auch den Tod Clotens und Jachimos als Bestrafung für ihre Freveltaten auffassen. Aus dem ganzen Charakter des Stückes lässt sich jedoch schliessen, dass auch ein anderes Motiv unseren Autor geleitet hat, als er seinen Shattillion durch Ursaces' Hand auf der Bühne sterben liess, ein Motiv, das wir schon häufig festzustellen Gelegen-

heit hatten, Rücksicht auf den Geschmack und die Schaulust des Theaterpublikums. Darauf deutet auch die ganze Art der Schilderung des Kampfes hin. Auf gleiche Weise lässt sich übrigens auch ein Selbstmordversuch, den Durfey seinen Ursaces (am Schlusse des 1. Monologs) unternehmen lässt, erklären. Voll Verzweiflung hält er sein Schwert schon bereit um sich hineinzustürzen; da springen die Leute des britischen Hauptmanns herbei und halten ihn zurück.

V; 3. (Sh. V; 5). Inhaltlich steht der Anfang der Szene dem Original nahe, in der Form weicht er beträchtlich davon ab.

„A Kingdom were too small to buy his Virtue,"
so schliesst Cymbeline seine Lobsprüche auf den noch fehlenden Helden, seinen Lebensretter. Unmittelbar nach diesen Worten richtet Lucius plötzlich völlig unvermittelt an den König die Bitte um Gnade für seinen Pagen (vgl. Sh V. 83b): ein charakteristisches Beispiel für Durfeys Art, das Original zu benützen! Die Anrede Cymbelines an Lucius sowie den ersten Teil der Antwort des letzteren streicht er (nämlich V.V. 69—83a)[1]), ohne dafür irgend eine Einleitung zu den nunmehr von diesem gesprochenen Worten als Ergänzung einzufügen. Ausserdem passen die sich dem Shakespeareschen Texte eng anschliessenden Worte dem Sinne nach durchaus nicht zu denjenigen, die Lucius früher dem Pagen gegenüber äusserte, denn diese waren auf einen ganz anderen Tongestimmt (vgl. in **IV; 4**): zwei arge Mängel, die darauf zurückzuführen sind, dass Shakespearesche Verse in geradezu kopistenhafter Weise übernommen und nicht dem Zusammenhange des eigenen Werkes angepasst worden sind. Im Folgenden macht sich die streichende Feder des Bearbeiters wieder in ausgedehntem Masse bemerkbar: nicht mehr als 6 Zeilen sind von den Originalversen 92b—129a übriggeblieben. Natürlich fällt nach der Handlung der vorhergehenden Szene auch die Jachimo-Episode aus. Vielmehr entwickelt sich die Handluug jetzt weiter in einem Dialoge zwischen Cymbeline und dem hier wiederauftretenden

[1]) Betreffs des Ausfalls der V.V. 23—68 vgl. oben in **IV; 4.**

Ursaces. Die Tatsache, dass Durfey seinen Ursaces plötzlich wieder als freien Mann auf die Szene bringt, während er am Schlusse der vorigen Szene ihn als Gefangenen abgeführt werden lässt, ist eine neue Inkonsequenz, denn die Kerkerszene, in der Shakespeares Posthumus seine Freiheit wiedererhält, ist ja in der Bearbeitung beseitigt worden. — Die Worte, die Cymbeline an Ursaces richtet, triefen von übergrosser Dankbarkeit und von übertriebenem Lob. Dieser lässt sich aber deshalb nicht zurückhalten, dem Könige die Augen über seine vermeintliche Freveltat zu öffnen und ihm in weitschweifiger Art seine Selbstanklage vorzutragen. Scheinbar hat unser Autor die sich steigernde seelische Erregung des Mannes zeichnen wollen, indem er ihn seine Tat immer schärfer beurteilen und ihn schliesslich den grausamsten Tod sich als Strafe bestimmen lässt. Was als Erhabenes wirken soll, wird jedoch zum Lächerlichen:

I like a sacrilegious Thief broke open
Vertues best Temple, and from the shining Altar
Impiously stole the consecrated Vessel,
The Gods had treasur'd up for their own use.

Als die seelische Erregung den Höhepunkt erreicht hat, erfolgt der Umschlag — Eugenia gibt sich zu erkennen. Daraufhin Ausbruch der höchsten Freude bei Ursaces. Eugenia verzeiht, Ursaces verspricht, hinfort sein teures Weib frei von Eifersucht und Misstrauen lieben zu wollen, Cymbeline will vergeben und vergessen — kurz Freude und Glückeligkeit spricht aus aller Worten.

Unfraglich ist diese Szene des Wiederfindens und der allgemeinen Verzeihung, die zusammen mit Ursaces' Selbstanklagen einen verhältnismässig sehr breiten Raum einnimmt, mit bewusster Absicht in dieser vom Original durchaus abweichenden eingehenden Weise vom Bearbeiter ausgeführt worden. Erhöhung der Bühnenwirkung wird auch hier der Beweggrund gewesen sein, und unzweifelhaft hat eine derartige Situation für den Zuschauer viel Bestechendes und rührend Anziehendes.

Einen ähnlichen Zweck verfolgt Durfey wahrscheinlich

in dem nun folgenden Teile, wo er noch weit selbständiger vorgeht als bisher. Ein Gefühl mitleidvollen Schauerns soll den Zuschauer ergreifen, wenn er den geblendeten Pisanio, geführt von seiner Tochter, jetzt nochmals erblickt. Entsetzt über den Anblick des seiner Augen beraubten Freundes, forscht Ursaces nach dem Täter. Jener erzählt ausführlich, wie er aus Mitleid mit Eugenia den Auftrag, sie hinzumorden, nicht auszuführen vermocht habe, wie er sie in der Wildnis allein zurückgelassen, und wie er dann eben noch rechtzeitig gekommen sei, seine Tochter aus den Händen der beiden Wüstlinge zu befreien. Den Kampf schildert er gleichfalls von Anfang bis zu Ende. — Aus dieser eingehenden Schilderung der Schandtaten Jachimos und Clotens könnte man schliessen, dass dem Dichter neben der oben angedeuteten auch noch die Absicht vorgeschwebt habe, einen Entschuldigungsgrund für die Tat des Arviragus, die Tötung Clotens, zu geben.

Nach diesem grösstenteils selbständigen Szenenabschnitte schliesst sich der Bearbeiter dann wieder enger an seine Vorlage an; wenigstens hat er sich aus den Versen Sh. V; 5, 286 ff manches wörtlich angeeignet. Immerhin hat er den Shakespeareschen Text teilweise so erheblich zusammengestrichen, dass der seinige manchmal fast unverständlich wird, ja stark ans Komische streift. Auf Cymbelines Befehl, den Uebeltäter Arviragus gebunden abzuführen, fährt Bellarius mit ganz ähnlichen Worten dazwischen, wie sie Shakespeares Belarius viel später, und zwar in einer von dieser ganz bedeutend abweichenden Situation spricht (nämlich V; 5, 321b—22). — Nachdem der Verbannte sodann sein und der Königssöhne Schicksal in kurzen Worten berichtet hat, spendet Cymbeline allgemeine Verzeihung, auch den Kriegsgefangenen schenkt er die Freiheit.

Der letzte Teil der Szene und damit des ganzen Stückes ist von Durfey ganz selbständig abgefasst worden. Etwas seltsam mutet an, was wir noch von Arviragus zu hören bekommen, aber der Eindruck der Worte dieses Jünglings weicht wenigstens nicht sehr von dem vieler früherer Aeusserungen ab:

Tho' bred up in a Cave,
Our Thoughts were high as Palaces, and our Souls
Soar'd still above our level — — —

Cymbeline preist nochmals ein gütiges Geschick, das ihm für den Abend seines Lebens alle seine verloren geglaubten Kinder wiedergeschenkt habe. Alles soll vergeben und vergessen sein; nur eine warnende Lehre will er aus dem Vergangenen für die Zukunft ziehen: Meidet Argwohn und Misstrauen, die „schlimmste der Leidenschaften". Die Schlussworte seines Stückes legt unser Autor seinem Ursaces in den Mund. Sich mit einem Krieger vergleichend, der, im wildesten Schlachtgetümmel schwer verwundet, die Rettung seines Lebens nur der Kunst des Arztes verdankt, ruft Ursaces zum Schlusse aus:

So Love, the bless'd Physician of the Mind,
Heals all my Griefs, immortal Joys I find,
And Heaven on Earth, whilst my Eugenia's kind.

2. Würdigung.

Leitsätze des Dichters — Komposition des Stückes.

Einen kurzen Vergleich des Personenverzeichnisses mit demjenigen des Shakespeareschen Dramas (das übrigens zum ersten Male erst von Rowe in seiner Ausgabe 1709 aufgestellt wurde) haben wir bereits zu Beginn unserer Untersuchungen angestellt. Schon dort wurde gesagt, dass es nicht anders als willkürlich genannt werden könne, wenn Durfey den handelnden Personen andere Namen beilegt. Die Betrachtung des Ganges der Handlung hat dies auch bestätigt; höchstens die Annahme französischer und spanischer Namen kann man infolge der Verlegung gewisser Szenen in ein französisches Milieu als gerechtfertigt anerkennen.

Werfen wir nun einen Blick auf das Durfeysche Stück als Ganzes und untersuchen wir es im Zusammenhange auf seine Vorzüge und auf seine Schwächen.

Der erste allgemeine Eindruck, den irgend ein Geisteserzeugnis ausübt, täuscht ohne Frage sehr häufig. Nichtsdestoweniger haftet diesem Eindrucke sowie dem daraus geschöpften Urteile sicherlich immer die grösste Originalität an, da es noch nicht durch andere Erwägungen von vielleicht nebensächlicher Art und untergeordneter Bedeutung getrübt ist. Die uns gegenwärtig interessierende Bearbeitung von Shakespeares „Cymbeline" von Thomas Durfey wirkt nun zweifellos auf jeden unbefangen Urteilenden durchaus ungünstig. Ein rohes, nicht in die Tiefe dringendes Machwerk, eine oberflächliche, wenig durchdachte, die Schönheiten und Feinheiten des Originaldramas häufig geradezu vernichtende Ueberarbeitung — so wird das Urteil lauten, das man nicht zu scharf nennen kann. Wie schon im ersten Teile dieser Untersuchungen wiederholt dargetan wurde, sind allerdings zahlreiche vortreffliche Einzelzüge, namentlich soweit einige ansprechende Schilderungen in Betracht kommen, dem Stücke nicht abzusprechen; jedoch sind diese nicht imstande, unser Gesamturteil zu modifizieren. Durfeys dramatische Begabung kann jedenfalls nur als höchst minderwertig bezeichnet werden. In Bezug auf diesen Punkt wollen wir uns auch die Urteile berufener Kritiker vor Augen führen. Schon im Jahre 1691 macht Langbaine (a. a. O. p. p. 179/80) unserem Autor vor allem Mangel an Originalität zum Vorwurfe. In drastischer Weise drückt er seinen Tadel aus: „Mr. D. like the Cuckow, makes it his business to suck other Birds Eggs." Durfeys Bearbeitungen aber, so führt er weiter aus, bildeten in sich durchaus kein harmonisches Ganzes: „— — —what is either alter'd or added may be as easily discern'd from the original as Patches on a Coat from the main Piece." — In Genests Kritik über die dramatische Tätigkeit Durfeys heisst es Bd. II, p. 517: — — — his two Tragedies are bad, his alterations from Shakspeare and Fletcher do him no great credit — — —. Im Dict. of Nat. Biogr. schliesslich wird unser Autor ebenfalls nichts weniger als günstig kritisiert: „His first play was a bombastic tragedy", und in Bezug auf unser Stück und ein zweites: „— — — were full of bustle and intrigue."

Welches waren nun die leitenden Motive des Bearbeiters? — Die charakteristischen Unterschiede zwischsn Bearbeitung und Original sind bereits an den betreffenden Stellen meist ausdrücklich hervorgehoben worden. Ordnen wir nunmehr die daraus resultierenden Leitsätze, die den Aufbau des Stückes im allgemeinen bestimmenden Grundsätze in bestimmte Gruppen.

Ziel und Zweck Durfeys bei seiner Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas war, es für Bühnenaufführungen geeignet zu machen. Wenn er auch — leider! — häufig allzu viel von seinem eigenen bezw. vom Geiste seiner Zeit in das Stück hineinbrachte, so geht doch sein Bestreben in der Hauptsache auf nichts weiter, als das an Personen- und Szenenwechsel so überaus reiche Drama des grossen Meisters so zu gestalten, dass es einer Aufführung nicht zu viel Schwierigkeiten entgegensetzte. Dies geschieht, indem er den Szenenwechsel nach Möglichkeit durch Zusammenlegen oder auch Fallenlassen von Originalszenen einschränkt, und indem er die Aufführungsdauer durch Kürzungen auf das übliche Mass zu reduzieren sucht. Aus welchem Grunde aber sahen sich Verfasser von Bühnenbearbeitungen älterer Stücke zu derartigen Schritten veranlasst? Im Elisabethanischen Zeitalter konnte die Bühne bei ihrem äusserst primitiven Charakter, bei ihrem äusserst unvollkommenen Ausstattungsmaterial einen beliebig häufigen Szenenwechsel ohne nennenswerte Schwierigkeiten vollziehen. Als jedoch nach der Restauration die Bühnenverhältnisse vollkommen andere wurden, da war auch die Aufführung älterer Stücke in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr möglich. Karl II. hatte nämlich aus der Verbannung eine sehr grosse Vorliebe für das Theater nach seinem Heimatlande mitzurückgebracht. Unter seiner Herrschaft waren daher auch neue Zeiten für die 1647 von den Puritanern gänzlich geschlossene englische Bühne heraufgekommen, Zeiten, die sowohl vorteilhafte wie verhängnisvolle Wirkungen mit sich brachten. Des Königs Sympathien gehörten natürlich infolge seiner französischen Erziehung dem französichen Theater. Dieses wurde daher für das englische tonangebend. Im besonderen ahmte man auch die

technischen Einrichtungen der französischen Bühne, wie bewegliche Dekorationen und anderes maschinelle Beiwerk, in England nach.[1]) Es liegt auf der Hand, dass es bei diesem komplizierteren Ausstattungsapparate mit fast unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft gewesen wäre, beispielsweise die Shakespeareschen Dramen in ihrer ursprünglichen Gestalt aufführen zu wollen. Sollten diese also überhaupt, und zwar in bühnenwirksamer Form, auf die Bretter gebracht werden, so konnte es schlechterdings nur in einer dem veränderten Bühnenäusseren mehr angepassten Form geschehen, d. h. es musste vor allen Dingen die hohe Zahl der Szenenverwandlungen vermindert werden. Eng damit zusammenhängt die Tatsache, dass man die durch die grösseren Aufführungsschwierigkeiten bedingte Verlängerung der Aufführungsdauer durch Kürzungen wieder wettzumachen suchte. Gerade unser Bearbeiter hat an manchen Stellen seine Vorlage so stark zusammengestrichen, dass gewissermassen nur noch das Gerippe davon übriggeblieben ist. Wenn hierbei auch teilweise, wie wir gesehen haben, noch andere Gründe in Betracht kamen, so dürfte doch der soeben angeführte in den meisten Fällen der ursprünglich massgebende gewesen sein.

Um eine bequemere Uebersicht darüber zu verschaffen, in welchem Verhältnisse die einzelnen Szenen von Bearbeitung und Original zueinander stehen, geben wir im folgenden eine Vergleichstabelle.[2])

---

[1]) Kulissen wurden zuerst von dem auch als Shakespeare-Bearbeiter bekannten Davenaut (1606—68) eingeführt.

[2]) In dem Durfeyschen Stücke sind allerdings Angaben der Schauplätze nur ziemlich spärlich; auch Ueberschriften fehlen bei neuen Szenen zu wiederholten Malen. Es mussten daher häufig sinngemässe Ergänzungen gemacht werden. — Eine Ungenauigkeit ist es, wenn sich an der Spitze des Personenverzeichnisses die Bemerkung findet: „Drammatis Scene Luds-Town, alias London". — Da Einzelheiten selbstverständlich in die Tabelle nicht aufgenommen werden konnten, vergleiche man wegen des grösseren oder geringeren Grades der Uebereinstimmung zwischen D. und Sh. die vorhergehenden Einzeluntersuchungen. — Szenenangaben etc. nach Globe Edition und Brandls Ausgabe.

Durfey.	Shakespeare.
I; 1 — Szenenangabe fehlt. Als Schauplatz ist wohl der Garten des königl. Palastes (wie in Sh. I; 1) anzunehmen.	I; 1,70 ff — Schauplatz: Garten bei Cymbelines Palaste. I; 3 — Schauplatz: Zimmer im Palaste. I; 2 — Schauplatz: Frei. Platz I; 5 — Schauplatz: Zimmer im Palaste.
I; 2 — Schauplatz: „Gallia".	I; 4 — Schauplatz: Rom, in Philarios Hause.
II; 1 — Angabe des Schauplatzes fehlt. Wahrscheinlich derselbe wie bei Sh.	I; 5 (teilweise!) — Schauplatz: Palastzimmer.
II; 2 — Schauplatz der gleiche wie im Original.	I; 6 — Schauplatz: Ein anderes Zimmer im Palaste.
II; 3 — Schauplatz ist ein Palastzimmer.	Teilweise I; 5 entsprechend (vgl. oben).
II; 4 — Schauplatz: Imogens Schlafgemach.	II; 2 — Schauplatz: ds.
II; 5 — Schauplatz: Vorzimmer von Imogens Gemächern.	II; 3 — Schauplatz: ds.
III; 1 — Schauplatz = I; 2	II; 4 — Schauplatz = I; 4.
III; 2 — Schauplatz: Ein anderes Zimmer in Philarios Hause.	II; 5 — Schauplatz: ds.
III; 3 Schauplatz: Eine Felsenhöhle.	III; 3 — Schauplatz: Wales, eine waldige Berggegend mit einer Höhle. III; 2 — Schauplatz: Zimmer im königlichen Palaste. III; 4 — Schauplatz: In der Nähe von Milford-Hafen.
IV; 1 Schauplatz: Ein Palastzimmer.	III; 5 — Schauplatz: Ein Palastzimmer. III; 1 — Schauplatz: Halle im Palaste. IV; 3 — Schauplatz: Ein Palastzimmer.

IV; 2 — Schauplatz=III; 3.	III; 6 — Schauplatz=III; 3.
IV; 3 — Als Schauplatz ist nach den Worten Pisanios (cf. in IV; 3, auch p 53.) ein Ort in derselben Gegend anzunehmen.	Kein Gegenstück hierzu vorhanden!
IV; 4 — Schauplatz: Vor der Höhle des B.	IV; 2 — Schauplatz: Vor der Höhle des Belarius. IV; 4 — Schauplatz: Vor der Höhle des Belarius. [III; 7 — Schauplatz: Rom, Oeffentlicher Platz.][1])
V; 1 — Schauplatz: Römisches Lager.	V; 1 — Schauplatz: ds.
V; 2 Schauplatz: Das Schlachtfeld.	III; 1 / III; 5 s. o. V; 2 — Schauplatz: Schlachtfeld zwischen dem britischen und dem römischen Lager. V; 3 — Schauplatz: Anderer Teil des Schlachtfeldes. V; 5 — Schauplatz: In Cymbelines Zelte.
V; 3 — Schauplatz: Platz vor dem königl. Palaste („Palace backward“).	V; 5 — Schauplatz: s. o.

Wenn auch einzelne Ausnahmen und Abweichungen vorkommen, — vor allem in Durfeys II. Akte —, so geht doch aus dieser Zusammenstellung so viel mit grosser Deutlichkeit hervor, dass dem Bearbeiter als Prinzip vorschwebt, mehrere Originalszenen zu einer zusammenzuschweissen. Wiederum von einzelnen mit dem ganzen Charakter des Durfeyschen Stückes zusammenhängenden Ausnahmen abgesehen, wird man auch einen allgemeinen Ueberblick über

---

[1]) Verschiedene in der Durfeyschen Szene sich findende Mitteilungen ersetzen diese Szene wenigstens ihrem Zwecke nach.

die Bemühungen des Bearbeiters, sein Stück auf einen Minimalumfang zu bringen, erhalten. Im einzelnen haben wir ja bereits früher gesehen, wie er nicht nur Episodenhaftes, für den Gang der Handlung Entbehrliches unterdrückt, sondern wie er manche Szenen nur in ihren Hauptzügen übernimmt, andere gewissermassen nur andeutungsweise wiedergibt, noch andere völlig fallen lässt.

Auch darauf ist schon früher hingewiesen worden, dass die Kürzungen und Streichungen nicht immer Selbstzweck für unseren Bearbeiter sind. Vielmehr dürfte der Zweck, den er sehr häufig mit diesen Mitteln zu erreichen sucht, auch sein, einem auf nicht allzu hoher intellektueller Stufe stehenden Theaterpublikum grössere Klarheit und Uebersichtlichkeit sowie leichteres Verständnis des Dargebotenen zu ermöglichen. Die ganze Anlage seines Stückes spricht dafür, dass es Durfey, um es möglichst bühnenwirksam zu gestalten, niederem Geschmacke anpassen zu sollen glaubte. Die Schaulust sucht er auf jede Weise zu befriedigen, und häufig genug hält er nicht zurück, die niedrigsten Triebe und Gefühle einer wie intellektuell so auch moralisch tiefstehenden Menge anzustacheln.[1]) Wundernehmen kann uns diese Tatsache durchaus nicht, wenn wir uns in den Geist der damaligen Zeit versetzen. Das englische Volk, durch das üble Beispiel des Hofes verführt, war nach der Wiederherstellung des Königtums auf eine sittlich geradezu unglaublich tiefe Stufe herabgesunken. Diesem verwilderten sittlichen Fühlen und Denken entsprechend, verlangte man natürlich auch auf der Bühne, vor allem im Lustspiel, dem cynischen Geschmacke, der Vorliebe am Anstössigen, Unsittlichen und Liederlichen Rechnung getragen zu sehen, und die Dramatiker, allen voran die Komödiendichter, scheuten sich denn auch nicht, Dinge der niederträchtigsten Art auf die Bühne zu bringen. Macaulay, der bekanntlich das Lustspiel der Restaurationszeit in einem „Essay“ behandelt, sagt darüber, („Critical and Historical Essays“, Tauchnitz Ed.

[1]) Baker führt in der „Biogr. Dram.“ als Hauptzüge Durfeyscher Stücke auf: „Licentiousness of intrigue, loosenes of sentiment, and indelicacy of wit.“

— Leipzig 1850 — Bd. IV, S. 160): „The character of the drama became conforme to the character of its (aristocratic) patrons. The comic poet was the mouthpiece of the most deeply corrupted part of a corrupted society". Und verzweifelt ruft er an einer anderen Stelle (S. 148) aus: „In truth, this part of our literature is a disgrace to our language and our national character." Derselbe Autor charakterisiert in seinem Hauptwerke die Zeit Karls II. in Bezug auf die herrschende literarische Strömung einmal mit folgenden Worten („History of England", Tauchnitz Ed. — Leipzig 1849 — Bd. I, S. 178): „All the lighter kinds of literature were deeply tainted by the prevailing licentiousness. Poetry stooped to be the pandar of every low desire. Ridicule, instead of putting guilt and error to the blush, turned her formidable shafts against innocence and truth."

Mit den soeben kritisierten Zügen des Durfeyschen Stückes hängt eng zusammen, dass die Darstellungsweise ganz ausgesprochen realistisch ist. Alles Phantastische, alles Märchenhafte, Symbolische und Allegorische, mythologisches und gelehrtes Beiwerk ist ohne Barmherzigkeit der streichenden Feder unseres Autors zum Opfer gefallen. — In Bezug auf den zuerst erwähnten Punkt denke man nur an die Szene, in denen Clarinna als bedauernswertes Opfer den beiden Roués anheimfällt. Die Obszönität dieser ganzen Clarinna-Episode ist charakteristisch für Durfey: ein ausgesuchter Sinnenkitzel! Die grobe Komik aber ist auf die Lachlust eines wenig feinfühligen Publikums berechnet. Zur Befriedigung der Schaulust dienen auch die so breit wie möglich angelegten Kampfszenen. Man merkt dem Autor sein inniges Behagen bei Schilderung von Kämpfen und Aehnlichem an. Mit wie rohen Mitteln er aber auch in dieser Beziehung arbeitet, zeigt schon allein das von ihm gebotene grauenhafte Bild des gleich einem Tiere umherkriechenden im Kampfe Geblendeten. — Durfey als Realisten zeigt besonders der letzte Akt. Die Person des Wahrsagers und alles mit ihr Zusammenhängende fehlt in der Bearbeitung, worauf auch schon an anderer Stelle hingewiesen wurde; vor allem aber ist die Kerkerszene

(Sh. V; 4) ganz unterdrückt worden. Besonders interessant ist in dieser Szene die Göttererscheinung, eine sogenannte „Maske". Mehrere Herausgeber und Kritiker halten sie zwar für unecht,[1]) doch finden wir solche „masks" auch in anderen Shakespeareschen Stücken, nämlich in Love's Labour's Lost V; 2, The Merry Wives of Windsor V; 5, As you Like it V; 4 und im Tempest IV; 1[2]), und „es möchte auch schwer sein, diese Partie aus dem Drama zu entfernen ohne eine merkliche Lücke zu lassen."[3]) Wie dem nun auch sei, Durfey hat sie jedenfalls nicht in seine Bearbeitung übernommen; er glaubte seiner Zuhörerschaft andere Reize zur Befriedigung der Schaulust bieten zu müssen.

Unerwähnt bleibe schliesslich an dieser Stelle auch nicht die häufig beobachtete Tatsache, dass der Abneigung gegen die Frauen von unserm Autor Ausdruck gegeben wurde, und zwar meist im Sinne des ewig alten, stets variierten Satzes: Mutabile semper femina.

Es liegt auf der Hand, dass die zahlreichen das Original seinem ganzen Charakter nach modifizierenden Aenderungen, Szenenvereinigungen, Auslassungen und Hinzufügungen den Bearbeiter auch der Notwendigkeit gegenüberstellten, am ganzen Aufbau der Handlung, in der Komposition des Dramas gar manches zu ändern. Unser Urteil haben wir bereits dahin zusammengefasst, dass Durfeys Bearbeitung in der ganzen Anlage nicht im entferntesten an das Stück, das ihm als Vorlage diente, heranreicht. Sie ist durchaus oberflächlich, entbehrt aller psychologischen Feinheiten, ja vernichtet diejenigen des Shakespeareschen

---

[1]) Jüngst hat sich noch wieder Max J. Wolff in seinem Werke „Shakespeare, der Dichter und sein Werk", München 1908 Bd. II, S. 340/41 in diesem Sinne ausgesprochen.

[2]) Näheres in einer Abhandlung von Delius im Shakespeare-Jahrbuch XXI; vgl. dort S. 31 ff. — Ferner vgl. Hans Schwab, „Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shaksperes." Wien und Leipzig 1896. S. S. 1—6.

[3]) Delius in der soeben erwähnten Abhandlung im Jahrbuch XXI auf S. 33, sowie in der Einleitung zum „Cymbeline" in seiner Ausgabe von Shakespeares Werken auf S. II. („Cymbeline" ist enthalten im II. Bande dieser Ausgabe.)

Dramas sehr häufig rücksichtslos durch den Stil der gewöhnlichsten Alltagssprache, der aller psychologischen Tiefe bar, an Plattheiten um so reicher ist. Durfeys Charaktere sind zwar grösstenteils Kopien der Shakespeareschen. Da ihm jedoch psychologisches Verständnis völlig abzugehen scheint, so ist die Charakterzeichnung des grossen Meisters Shakespeare bei ihm infolge der mannigfaltigen Abänderungen in vielen Fällen arg verderbt. Doch nicht genug hiermit, macht sich unser Bearbeiter zahlreicher bei dem veränderten Gange der Handlung und den häufigen Ausmerzungen umfänglicher Passus zwar erklärlicher, aber darum doch nicht entschuldbarer Inkonsequenzen und gedankenloser Nachlässigkeiten schuldig. Auch auf diesen Punkt konnten wir im ersten Teile unserer Untersuchungen verschiedentlich hinweisen. — Neben diesen Hauptschwächen der Durfeyschen Bearbeitung treten Versehen mehr unbedeutender Art in den Hintergrund. Schon der Titel ist zweifelhaft. Auf dem Titelblatte heisst es „ The Injured Princess or the Fatal Wager", auf der ersten Seite und an der oberen Kante je zweier folgender Seiten dagegen steht als Ueberschrift „The Unequal Match, or the Fatal Wager." Die Schreibung mancher Eigennamen ist völlig inkonsequent: Clarina findet sich neben Clarinna, Belarius neben Bellarius und Palladour neben Palladore. Akt- und Szenenüberschriften sind z. T. ungenau und falsch, z. T. fehlen sie völlig. Bühnenanweisungen sind häufig unbestimmt, manchmal gar widersinnig abgefasst; so werden einigemal Personen als auftretend angeführt, von denen man beim weiteren Verlaufe der Handlung nichts weiter hört, die auch unmöglich etwas damit zu schaffen haben können.[1])

Wenn, wie wir gesehen haben, das Gesamturteil über Durfeys Bearbeitung vernichtend ausfallen muss, so entbehrt sein Stück doch andrerseits durchaus nicht gewisser Vorzüge. An verschiedenen Stellen steht die Sprache in wohltuendem Gegensatze zu der vorhin getadelten. „If not

[1]) Die zuletzt erwähnten Mängel dürften allerdings zum grossen Teile auf das Konto der in jener Zeit noch sehr viel zu wünschen übriglassenden Druckverhältnisse zu setzen sein. Vgl. in **II; 5.**

perfectly correct, yet easy, and well adapted for the dialogue of comedy" nennt sie Baker in diesen Fällen. Vor allem sind Einzelschönheiten bei Durfey zu finden, wenn das dramatische Element zurücktritt und das rein dichterische in den Vordergrund tritt. Auf verschiedene anschauliche Schilderungen, vor allem auf solche, die Jagdszenen betreffen, ist oben hingewiesen worden.

Ein Wort zu sagen wäre noch über die Betitelung der Bearbeitung, die schon vorher in anderem Zusammenhange erwähnt wurde. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass König Cymbeline, nach dem das Stück benannt ist, durchaus nicht die wichtigste Persönlichkeit in Shakespeares Drama ist. Wir kämen hierbei zu ganz ähnlichen Erwägungen, wie man sie auch in Bezug auf andere Shakespearesche Stücke, wie etwa den Julius Caesar[1]), angestellt hat. Es ist nun nicht uninteressant, dass Durfey von analogen Betrachtungen ausgegangen zu sein scheint, wenn er den Shakespeareschen Titel „Cymbeline" fallen liess und eine andere Bezeichnung wählte. Uebrigens haben auch einige moderne deutsche Bearbeiter (s. Literaturverzeichnis) dem Drama einen anderen Namen geben zu sollen geglaubt.

Es dürfte hier der rechte Ort sein, auf einen Vorwurf Kilbournes zu erwidern, den er Durfey in seinem schon häufiger zitierten Buche macht. Er führt nämlich die Nachteile und Schwächen des Stückes allein auf persönliche Eigenschaften des Autors, besonders auf seine „rather ordinary dramatic instincts" zurück. Auch wir haben keine Veranlassung, Durfey als Dramatiker hoch einzuschätzen — ganz im Gegenteil! Nur insofern muss dieser Tadel eingeschränkt werden, als zu beachten ist, dass jener durchaus Kind seiner Zeit ist, dass er sich dem Geschmacke des zeitgenössischen Theaterpublikums anzupassen hatte, wenn anders seine Bearbeitung des Shakespeareschen

[1]) H. Morf, „Die Cäsartragödien Voltaires und Shakespeares." Oppeln und Leipzig 1888. — M. stellt hier S. 11 die Behauptung auf, die Bezeichnung „Brutus" für Sh.'s Drama „Julius Caesar" wäre richtiger gewesen. — Vgl. aber die Widerlegung von Max Koch im „Literaturbl. für germ. u. rom. Phil." X. (1889), S. 106.

Dramas auf der Bühne den erhofften Erfolg zeitigen sollte. Ausserdem dürfte es schwierig sein, verschiedene Einzelzüge des Durfeyschen Stückes allein nach Kilbournes Art zu erklären, wie Kampf zwischen Ursaces und Shattillion sowie des letzteren Tod in V; 2 und die zur gleichen Kategorie gehörige Kampfszene IV; 3. Der Aufbau des ganzen Stückes erklärt sich entschieden einheitlicher, wenn wir an unserer an den betreffenden Stellen gegebenen Erklärung festhalten.

3. Die Persönlichkeit des Dichters.

Eine Persönlichkeit, ein Charakter offenbart sich sowohl in Worten wie in Werken. Lernen wir jetzt unseren Dichter auch seinem Leben und seinem Wesen nach näher kennen[1]), so werden wir sehen, dass er in seinem uns gegenwärtig interessierenden Werke sich nicht verleugnet hat.

Thomas Durfey wurde 1653 in Exeter geboren. Seine Familie war französisch-hugenottischer Herkunft; nach seiner eigenen Angabe ist unser Dichter ein Neffe von Honoré d'Urfé, jenem berühmten Verfasser der „Astrée", gewesen. Erst sein Grossvater war aus Frankreich ausgewandert, und zwar war er im Jahre 1628 aus dem damals belagerten La Rochelle mit seiner Familie geflüchtet. Offenbar wurde der junge Durfey noch ganz in französisch-hugenottischer Anschauung erzogen, die Liebe zum Vaterlande seiner Familie und zur Muttersprache blieb in ihm lebendig. Diese Neigungen finden sich denn auch in seinem Werke ausgeprägt; zum Teil darf man wenigstens die Bevorzugung französischen Milieus vor italienischem, sowie die Vorliebe für französische Ausdrücke sicher darauf zurückführen.

Bald wurde unser Dichter bekannt, aber nicht als grosser Dramatiker, sondern als Verfasser leichter Komödien, als Dichter von Satiren, Burlesken und humorvollen Liedern, als Sänger, der als einer der letzten unter seinen Berufsgenossen das, was er selbst geschaffen, dem Volke in den Strassen der Hauptstadt vorsang. Schnell wurden seine

[1]) Quellen für die nachfolgende Biographie sind die im Literaturverzeichnis unter C. a. angegebenen Werke.

Lieder populär; alle Welt kannte und schätzte „Tom Durfey", da er seinen Vortrag lebhaft und wirksam zu gestalten verstand. Manches seiner Liedchen, die damals in aller Munde waren, soll sich — nach dem „Dict. of Nat. Biogr." — bis auf den heutigen Tag erhalten haben; besonders soll man sie in Schottland im Volksmunde noch häufig hören. Auch bei Hofe war Durfey wohl gelitten. Nicht weniger als vier Monarchen haben ihm ihre Gunst geschenkt, Karl II., Jacob II., Wilhelm III. nebst seiner Gemahlin Maria und die Königin Anna. Baker erklärt diese Beliebtheit vor allem aus des Dichters Charaktereigenschaften: „He was certainly a very diverting companion, and a cheerful, honest, good-natured man." Ein wahrscheinlich recht treffendes Charakterbild enthält seine Grabinschrift, die ihrer Originalität wegen hier wiedergegeben sei:

Here lyes the Lyrick, who, with tale and song,
Did life to three score years and ten prolong;
His tale was pleasant and his song was sweet,
His heart was cheerful—but his thirst was great.
Grieve, Reader, grieve, that he, too soon grown old,
His song has ended, and his tale is told.

Wenn wir uns unseren Dichter in dieser Weise vor Augen geführt haben, so wird das ohne weiteres klar, dass sein Gebiet nicht die ernstere Gattung des Dramas sein konnte. Vielmehr in der lyrischen Dichtungsart betätigte er sich, und daneben war er besonders auf dem Gebiete der Komödie zu Hause. In diesem Sinne spricht sich auch Langbaine (a. a. O. S. 179) über ihn aus: „He is a much better Ballad-maker, than Play-wright", und Durfey selbst behauptet von sich: „I have written more odes than Horace, and about four times as many comedies as Terence."

Nach der Sitte der Zeit ist dem Stücke sowohl ein Prolog wie ein Epilog hinzugefügt worden. Bei dem Prologe handelt es sich jedoch nicht um eine Neudichtung, sondern er ist bereits zum „Fool turn'd Critic", einem seiner früheren Stücke, als Epilog verwendet worden. Langbaine (a. a. O S. 182) wendet daher auf Durfey die Worte an, mit denen Dryden von Clifford in seinen „Notes on Mr.

Dryden's Poems" (p. 7) scharf und drastisch in folgender Weise kritisiert wurde: — — — „a strange unconscionable Thief, that is not content to steal from others, but robbs his poor wretched Self to". Hinweisen könnte man auch auf eine Stelle in Villiers' „Rehearsal" (Ausgabe von F. Lindner. Heidelberg 1904. S. 46.), wo Bayes folgendes sagt: „I have made a Prologue and an Epilogue, which may both serve for either: (do you mark?) nay, they may both serve too, I gad, for any other Play as well as this." Diese Worte sind in ihrem Zusammenhange natürlich ironisch zu deuten. — Weder im Prolog noch im Epilog hat sich Durfey verleugnet; besonders an dem scharf gewürzten Humor erkennt man ihn wieder. Der Prolog beginnt:

Old Plays like Mistresses, long since enjoy'd,
Long after please whom they before had cloy'd;
For Fancy chews the Cudd on past delight,
And cheats it self to a new Appetite.

Aber die „zweite Auflage" eines Stückes, fährt er fort, sei nie imstande, eine so lange anhaltende Wirkung auf die Zuschauer auszuüben wie ein frischer Stoff, eine „untold tale." Köstlich sind die Worte, in denen er das verschiedene Verhalten des Publikums bei Aufführung eines „new play" und eines „revived play" schildert:

Hence 'tis, that a new Plays you come so soon,
Like Bride-grooms, hot to go to bed ere noon!
Or, if you are detain'd some little space,
The stinking Footman's sent to keep your place.
But, when a Play's reviv'd, you stay and dine,
And drink till three, and then come dropping in;
As Husband after absence, wait all day,
And decently for Spouse, till Bed-time stay!

Man sieht, auch zu Zeiten Tom Durfeys gab es schon so etwas wie Premièren-Taumel! Mit einem Ausfall gegen die „Nonconformists"[1]) schliesst der Prolog. — Auch im Epilog fasst der Dichter das Theaterpublikum nicht sehr

[1]) Vgl. hierzu: Macaulay, „History of England", Tauchnitz Ed. (Leipzig 1849), Bd. I., S. S. 174 und 175.

zart an; für seinen Geschmack hat er nichts als Hohn und Spott übrig:

The way to please you is easie if we knew't,
A Jigg, a Song, a Rime or two will do't,
When you'r i' th'vein: and sometimes a good Play
Strangely miscarries, and is thrown away.

Eine bittere Erinnerung an das Schicksal früherer Stücke scheint aus diesen Worten zu sprechen. Auch in Bezug auf sein gegenwärtiges Stück hat der Dichter seine Hoffnungen augenscheinlich nicht sehr hoch gespannt. Denen, die es als nicht modern genug zu kritisieren geneigt sein sollten, hält er im voraus entgegen, dass der Zeitpunkt seines Entstehens bereits neun Jahre zurückliege, und innerhalb eines solchen Zeitraumes ändere sich gar manches:

And how Times alter, Ladies you best know!

Wer aber die Kürzungen an dem Shakespeareschen Drama bekritteln wollte, dem sagt er zum Schlusse kurz und bündig:

And every Artist knows that Copies fall,
For th' most part, short of their Original.

II. Bearbeitung von Charles Marsh.

Der chronologischen Reihenfolge nach führen wir diese Bearbeitung als zweite auf. Genau lässt sie sich allerdings nicht datieren. In der „Biogr. Dram." ist das Jahr 1755 angegeben, im Grossen Kataloge der Bibliothek des „Brit. Mus." das Jahr 1758, doch fällt die Abfassung, wie wir später sehen werden, wahrscheinlich schon in das Jahr 1752. Auf einem Irrtum beruht es jedenfalls, wenn Allibone als Entstehungsjahr 1795 anführt. — Bei Besprechung dieser Bearbeitung werden wir uns im allgemeinen kürzer fassen können. Einmal braucht auf manches Formelle, vor allem auf Grundzüge, die bei allen Bearbeitungen ohne Unterschied wiederkehren, nicht immer wieder von neuem hingewiesen zu werden. Sodann aber bietet die Bearbeitung von Marsh

bei ihren viel geringfügigeren Abweichungen von der Vorlage kaum Anlass zu übermässig weit ausholenden Erörterungen.

1. Kritische Beleuchtung des Inhalts nebst Vergleich mit dem Original.

Von dem Personenverzeichnisse wäre, abgesehen von Kleinigkeiten, höchstens zu erwähnen, dass Shakespeares „Roman Captain" den Namen „Trebonius" erhält, und dass Pisanio als „Posthumus's Gentleman" aufgeführt wird.

I; 1. (Sh. I; 1 und 2). In Bezug auf die Exposition, die in Shakespeares Drama durch die Unterredung der beiden Edelleute in I; 1 gegeben wird, ist Marsh, ähnlich wie sein Vorgänger, bestrebt gewesen, den Eindruck des Gesuchten, den diese Aufklärungen im Munde zweier britischer Lords, zweier Hofleute ohne Zweifel hervorrufen, zu vermeiden. Er verfällt jedoch nicht etwa in Durfeys Fehler, diesen Szenenteil deshalb gänzlich und ohne Ersatz zu streichen, sondern er bemüht sich, die Mitteilung des einen an den anderen besser zu begründen. Zu dem Zwecke stellt er einen in die Vorgänge am Königshofe Eingeweihten einem Fremden gegenüber, den am Hofe lebenden Pisanio dem Römer Trebonius. Das Gespräch beginnt damit, dass letzterer seine Verwunderung über die im königlichen Palaste herrschende Aufregung und Unruhe ausspricht. Daraufhin gibt ihm jener die nötige Aufklärung. — Um die zwischen Posthumus nnd der Königstochter Imogen heimlich geschlossene Ehe habe bis zu diesem Morgen nur er allein in seinem treuen und verschwiegenen Herzen gewusst. Nun aber sei das Geheimnis von der hinterlistigen, verschlagenen Königin aufgedeckt worden, und der König habe in seinem Zorn die Verbannung über Posthumus verhängt. Auf die verwunderte Frage des Trebonius, wie es komme, dass sich des Königs Gunst von seinem einzigen Günstlinge, als welchen er Posthumus ehemals kennen gelernt, abgewandt habe, klärt Pisanio ihn darüber auf, dass nicht Cymbeline der schuldige Teil hierbei sei. Der habe vielmehr den Posthumus seit dessen Jugend immer in der vornehmsten

Art behandelt; die Wurzel alles Uebels aber sei die ränkevolle Königin. Im schärfsten Gegensatze zu dieser „vile Step-dame“ stehe Imogen, die „Lieblichste ihres Geschlechts“, derengleichen auf dem ganzen Erdenrunde nicht zu finden sei. Sie habe man dem Sohne der Königin zur Frau bestimmt, der ihrer durchaus unwert sei. Nicht genug Epitheta kann Pisanio finden, um seiner Verachtung gegen ihn Ausdruck zu geben: „that half-form'd Wretch, that moving Piece of Earth, the foolish Cloten“ nennt er ihn. — Ein etwas gezwungener Uebergang folgt. Trebonius erzählt, Prinz Cloten habe ihn nach der Ankunft des römischen Feldherrn Lucius gefragt, und auf Pisanios Gegenfrage setzt er die Gesandtschaftsangelegenheit uud die Tributfrage auseinander, wie sie aus Shakespeares Drama bekannt sind. Pisanio bedauert, dass Britannien grade jetzt von Kriegsgefahr bedroht werde. Der beste Mann im Lande müsse in die Verbannung gehen, der alternde Cymbeline aber stehe völlig unter dem unheilvollen Einflusse der Königin, ein schwaches Werkzeug in der Hand der herrschsüchtigen Frau. Wie ganz anders dagegen sei der König in seinen jüngeren Tagen gewesen; Mannes- und Monarchentugenden seien in glücklicher Weise in ihm vereint gewesen. Nur ein Makel hafte an seiner „goldenen Regierungszeit“, die Verbannung des Bellarius. Verleumdung habe diesen treuen Untertanen und vortrefflichen Krieger, wie selbst Rom kaum einen besseren je hervorgebracht habe, gestürzt; wegen angeblichen Landesverrats sei er zu dauernder Verbannung verurteilt worden. Aber der Himmel habe nicht lange mit rächender Strafe auf sich warten lassen, denn kurz darauf seien die beiden damals noch sehr jungen Königssöhne auf ganz rätselhafte Weise verschwunden, und man habe seither nichts mehr von ihnen gehört. — Hier bricht Pisanio ab, da er die Königin, von Imogen und Posthumus begleitet, kommen sieht. Eilig zieht er sich mit seinem Begleiter zurück, denn seine Augen würden den Anblick der Abschiedsszene der Gatten nicht ertragen können.

Wie aus dieser Inhaltsangabe hervorgeht, ist Marsh also bemüht gewesen, Shakespeares Exposition auch dem

Umfange nach bessernd zu ergänzen. Mit sämtlichen Hauptpersonen des Stückes, sowie mit allen Haupttatsachen, die einen allgemeinen Ueberblick über die Grundlagen der Handlung verschaffen und zum Verständnisse des Ganzen vonnöten sind, werden wir in grossen Umrissen bekannt gemacht. Das Ganze ist äusserst sorgfältig — die Uebergänge sind allerdings meist künstlich und gesucht — und mit peinlicher Genauigkeit aufgebaut; jede der Hauptpersonen wird mit kurzen Strichen charakterisiert.

In ihrem weiteren Verlaufe schliesst sich die Szene meist ganz eng an das Original an. Erwähnenswert sind nur verschiedene Kürzungen. So fallen die Verse 101b—06a aus, und die Königin tritt mit ihrem Gemahl zusammen wieder auf; demzufolge fehlen auch V.V. 151—53a. Das Gespräch zwischen Königin, Imogen, Pisanio (V. 159ff) wird mit wenigen Worten abgetan. Ausserdem ist bemerkenswert, dass dieser Bearbeiter offenbar bestrebt ist, das Ganze in die Sphäre einer verfeinerten, milderen Tonart zu rücken, indem er anstössige und beleidigende Worte im Munde der handelnden Personen nach Möglichkeit abschwächt. So lauten die an Posthumus gerichteten Worte des Königs (vgl. Sh. V. 125 ff):

Still here? We've told thee our Decree;
Our strict Command, that thou shou'd'st leave the Court.
When next thou'rt ling'ring seen, thou dy'st. —

Ebenso sollen wohl die Wutausbrüche Cymbelines gegen seine Tochter gemildert werden, wenn die Verse 138—43 völlig und in V. 150 das Scheltwort gestrichen werden. Im entgegengesetzten Sinne soll in den Abschiedsworten des Posthumus wohl die zärtliche Liebe zur Gattin noch mehr zum Ausdrucke gebracht werden durch folgende Hinzufügung (nach V. 129):

As many Farewells as be Stars in Heav'n,
Think, dearest Imogen! compriz'd in one.

Auf ähnliche Art lassen sich die Veränderungen in dem noch folgenden Szenenteile (entsprechend Sh. I; 2) erklären. Zum grössten Teile wörtlich aus dem Original übernommen, fehlen darin doch die meisten satirischen Entgegnungen des

2. Lords. Beibehalten sind nur die folgenden: V. V. 8/9, 16/17, 29/30; gerade die schärfsten, diejenigen, welche den beissendsten Spott enthalten, sind also beseitigt worden.

I; 2 (Sh. I; 3.) Die Originalszene ist fast Wort für Wort in die Bearbeitung übergegangen; jedoch ist vom Autor ein neuer Eingang sowie ein neuer Schluss selbständig hinzugefügt worden, worin er seinen dichterischen Gefühlen freien Lauf lässt. Wie bei Durfey scheint es auch bei Marsh Anstoss erregt zu haben, dass Imogen nicht sofort ausdrücklich den Pisanio über die Einzelheiten der Abreise ihres Gemahls ausfragt; daher die triviale Frage bei jenem, daher der in seiner Art ebenso triviale Eingang bei diesem. Imogens Frage lautet hier:

— — — — — — tell me, say, how look'd
My banish'd Posthumus, when parted from me?

Pisanio erwidert hierauf:

As in a sudden Change, from rosy Health,
And temp'rate-beating Pulse, to pining Sickness,
The Blood subsides; the Cheek that glow'd before,
Looks paler than the with'ring Lilly's Head;
So far'd it with my Lord. — etc.

„O si tacuisses" möchte man ob dieser Ergänzung des Shakespeareschen Textes ausrufen. Shakespeares psychologische Tiefe ist von beiden Bearbeitern nicht ergründet worden: Imogen ist versunken in Gedanken an den soeben geschiedenen Gemahl. Aber nicht mehr seine Abreise, nicht mehr die Gegenwart beschäftigt ihre unruhigen Gedanken, sondern diese sind bereits in die Zukunft vorausgeeilt; im Geiste malt sie sich das Eintreffen der ersten Botschaft von dem in der Ferne Weilenden aus, und erst zuletzt richtet sie mit der Frage ihr Denken wieder auf die unmittelbare Gegenwart. Mit den (13) neuen Eingangsversen begnügt sich aber der Bearbeiter nicht. Die Szene schien ihm wohl bedeutender Verlängerung bedürftig zu sein, denn er fügt auch noch ein nicht weniger als 48 Zeilen umfassendes neues Schlussstück hinzu. Offenbar schätzt er Betrachtungen moralisierender Natur. Auf Imogens Worte (Sh. V. 25—37) lässt er nämlich Pisanio erwidern:

— — — — — Suff'ring Virtue
Is the peculiar Care of Providence.
Then droop not, gentle Lady: Heav'n that tries,
At last rewards the Goodness of the Heart.

In dieser Tonart fährt auch Imogen fort; sie stimmt gar die herzzerreissendsten Klagetöne an: Ihr Vater liebe sie nicht, trotz seines ihrer sterbenden Mutter gegebenen Versprechens trete er nicht für sie ein, er sei auch nicht pietätvoll genug, den Wunsch der sterbenden Gattin, dass ihre Tochter mit Posthumus vermählt werden möge, zu erfüllen. Die Todesstunde ihrer Mutter, klagt sie weiter, sei der Anbeginn aller Leiden für sie geworden:

With her, alas! fled ev'ry Comfort from me!
Disquiet and Vexation, from that Hour,
Have been my bitter Portion.

Beide ermahnen sich schliesslich gegenseitig, getrost auf eine Umkehr des Schicksals zu hoffen, denn:

Hope ist the noblest Passion of the Mind — — —
By that supported, we Misfortunes brave,
'Tis Health to the Diseas'd, an Freedom to the Slave.

Die wenigen Proben genügen, um zu zeigen, dass die neuen Verse nicht nur überflüssig sind, sondern dass sie sogar einen schädlichen Einfluss ausüben, besonders insofern sie den anziehendsten Charakter des ganzen Dramas durchaus herabsetzen. Imogen, eine der prächtigsten unter den Shakespeareschen Frauengestalten überhaupt, ist von ihm nicht nur mit echt weiblichem Fühlen ausgestattet, sondern auch mit kühnem Mute, mit dem sie den Gefahren des Lebens fest ins Auge schaut. Marsh aber lässt seine Imogen hier beinahe auf das Niveau eines alltäglichen Klageweibes herabsinken. — Pisanio wird am Schlusse der Szene durch einen Boten zur Königin befohlen, sodass sein Auftreten in der nächsten Szene im voraus motiviert wird.

I; 3 (Sh. I; 5). In dieser Szene schliesst sich Marsh nur an einzelnen Stellen ganz wörtlich an seine Vorlage an; meist hat er diese nur in erheblich geänderter Form, namentlich auch mit wesentlichen Kürzungen übernommen. So ist die lange Rede der Königin nur dem Hauptinhalte nach wieder-

gegeben worden. In metrischer und sprachlicher Hinsicht hat er sich augenscheinlich bessernde Hand anzulegen bemüht. Man vergleiche im Hinblick hierauf, um ein Beispiel zu wählen, die folgenden von Cornelius gesprochenen Worte mit den entsprechenden Versen des Originals (5—10):

I have, so please your Highness. — May I ask
Without Offence — my Conscience bids me ask —
Why you've commanded of me these Compounds,
So pois'nous in their Nature, tho' they 're slow
In Operation, in the End they 're deadly.

Der erste Akt, der mit dieser Szene abschliesst, hat bereits gezeigt, dass Marsh sich im allgemeinen enger an das zu Grunde liegende Drama Shakespeares anschliesst als Durfey. Allerdings haben wir auch häufig genug eigene Ergänzungen feststellen können; dass diese wie seine sonstigen Aenderungen für das Stück von Vorteil wären, kann wohl nirgends behauptet werden.

II; 1 (Sh. I; 4). Was die Akteinteilung, mit anderen Worten die Verlegung dieser Szene in den II. Akt anbetrifft, so könnte man hier ähnliche Erwägungen anstellen, wie es bereits oben bei ähnlicher Gelegenheit geschah. Wenigstens ist es nicht unwahrscheinlich, dass unser Bearbeiter gerade mit dieser Szene einen neuen Akt aus dem Grunde beginnt, den wegen Posthumus' Reise als verstrichen zu denkenden längeren Zeitraum besser zu markieren. Da für sämtliche Szenen des Stückes als Schauplatz allein Britannien in Betracht kommt, so war eine neue Einleitung erforderlich, wofern der Urtext im übrigen beibehalten werden sollte. Unsere Szene spielt in der Wohnung des Lucius, der bereits in Britannien eingetroffen ist. Posthumus und Philario treten auf, und jener beginnt das Gespräch:

Philario, how shall I repay this Kindness! You 've bound me to you by the strongest Ties; by those of Gratitude. — — —

Aus dem weiteren Verlaufe des Dialogs geht dann folgende Aufklärung über die Situation hervor: Das Schiff, das den Posthumus von Britannien fortführen sollte, ist dem dorthin segelnden Schiffe des Lucius begegnet. Als Post-

humus das Römerschiff erkennt und erfährt, was der Zweck der römischen Gesandtschaft sei, ruft er in der ersten Aufwallung seines trotz allem, was er erduldet, von Vaterlandsliebe glühenden Herzens: „O that Sicillius were alive to defend my Countrey, tho' it disclaims unhappy me!“ Sicillius, der Vater des Posthumus, ist aber Kriegskamerad und Jugendfreund, ja sogar Lebensretter Philarios, der als Vertrauter des Lucius zu den Mitgliedern der Gesandtschaft zählt, gewesen. Der Ruf schallt zu jenem nach dem römischen Schiffe hinüber, und die Wirkung schildert er jetzt folgendermassen: „I thought my Friend again reviv'd, with all the Bloom of Youth, as when I first beheld him.“ Das römische und das britische Schiff legen sich Seite an Seite, Philario erfährt das Geschick des Posthumus, und er schwört „bei der Freundschaft heiligen Gesetzen,“ dem Sohne des Freundes zu helfen. Sonderbarerweise scheint sich dann Posthumus auch sogleich entschlossen zu haben, das ihm von Lucius in grossmütiger Weise angetragene „Asyl“ anzunehmen. — Lucius tritt während der Unterhaltung der beiden anderen nun selbst auf. Er trägt einem Diener auf, Trebonius von seiner Ankunft zu benachrichtigen; darauf begrüsst er Posthumus aufs herzlichste. „The glorious Names of Roman and of Soldier,“ wie er in allerdings nicht geringer Selbstüberhebung von sich sagt, hätten ihn veranlasst, dem edlen und tapferen Posthumus Hilfe angedeihen zu lassen. Auch dieser preist nun eigentümlicherweise in seiner Antwort den Namen eines Römers über alles:

> „No more I'll wonder why the Roman Name extends itself to Earth's extremest Limits; Virtue like yours must conquer all the World.“

Lucius verlässt nun die beiden, um Cymbeline die Botschaft seines Kaisers zu überbringen. — Um Posthumus in seiner trüben Stimmung aufzuheitern, erbietet sich Philario, ihn mit zwei Edelleuten, die ebenfalls in Begleitung der Gesandtschaft von Rom nach Britannien gekommen seien, bekannt zu machen: Jachimo und der Franzose treten auf, und die Szene folgt in ihrem ferneren Verlaufe meist

wörtlich Sh. V. 29 ff. Abgesehen von geringfügigen Kürzungen, sind eigentlich nur durch den veränderten Schauplatz bedingte Aenderungen an dem Originaltexte vorgenommen worden. So heisst es in V. 179: „and then I'll to the Court;" zwischen V. 143 und 144 findet sich folgende Einschiebung: „My Lady is here in Britain, at Cymbeline's Palace." — Erwähnenswert sind sonst noch einige Abweichungen vom Shakespeareschen Texte, die sich dann vorfinden, wenn dieser dem Bearbeiter nicht klar und präzis genug erschien, wie dies die einfachere Fassung der Verse 77—82 und 160—66 (also der Wette) beweist. Im letzteren Falle geschieht dies — nach dem in Hanmers Ausgabe gegebenen Beispiele — durch ein einfaches Mittel: in V. 161 wird „no" gestrichen, und in V. 163 wird „yours" durch „mine" ersetzt. Auf diese Weise wird die nach der Wette zu erfüllende Bedingung in zwei Gegensätzen, einmal im bejahenden und einmal im verneinenden Sinne ausgedrückt. — Den Beschluss der ganzen Szene bilden einige pathetische Worte des Posthumus, nämlich:

Gold is too mean a thing for such a Bet;
My Soul and Honour on her Truth I'd fet.

Marsh hat die Shakespearesche Szene, wie gezeigt worden ist, so gut oder so schlecht es ging, durch einen neuen einleitenden Teil in sein nur in Britannien spielendes Drama einzufügen versucht. Zu tadeln ist hierbei zunächst, dass er gewissermassen in denselben Fehler verfällt, den er in der Szene Sh. I; 1 vermeiden wollte, indem er nämlich die vorausgegangenen Ereignisse ohne ersichtlichen Beweggrund zwei Personen sich gegenseitig erzählen lässt — offenbar zum Zwecke der Belehrung des Zuschauers! Aber überhaupt ist die Art und Weise, wie Marsh seinen Posthumus mit Philario zusammenführt und ihn — der Einheit des Orts zu Liebe! — wieder nach Britannien bringt, durchaus gekünstelt. Es ist wenig überzeugend, das Posthumus' Ausruf auf hoher See jene Folgen gehabt haben sollte, und noch unwahrscheinlicher ist, dass er, der den Feinden seines Heimatlandes eben noch geflucht hat, sich diesen im nächsten Augenblicke angeschlossen hätte. Marsh hat diesen Mangel

offenbar auch empfunden, denn er lässt Posthumus zu den oben (S. 74) mitgeteilten Worten noch hinzufügen: „— — so near that Treasure of my Soul, my Imogen, is such an Alleviation to my Sorrows, that I will awhile forget them.“ — Dieser Grund in Posthumus' Munde macht nun allerdings einen fast lächerlich zu nennenden Eindruck. Soeben hat er erst, äusserem Zwange gehorchend, seine Gattin verlassen; alle jene Ereignisse aber, die Shakespeares Posthumus zur Rückkehr nach Britannien veranlassen, folgen ja — auch bei Marsh — erst viel später.

II; 2 (Sh. III; 1). Es liegt auf der Hand, dass der Bearbeiter diese Szene schon an dieser Stelle in der Absicht untergebracht hat, damit einen natürlichen Anschluss an die vorhergehende zu erreichen (vgl. S. 75). Da sie meist verbo tenus mit der Originalszene übereinstimmt, so ist nicht viel darüber zu sagen. Abweichungen sind nur in verschwindender Anzahl vorhanden. Sie bestehen in einigen Auslassungen sowie Aenderungen am Ausdrucke und in Verglättungen. Als Probe seien angeführt die Verse 28—32, die in der Bearbeitung also lauten:

Like Egg-shells, tost upon our terrible Seas,
Were broke as easily upon our Rocks
For Joy whereof the fam'd Cassibelan
Who once was at the Point to master Caesar,
Made Lud's Town — — etc.=Sh.

V. 59 hat Marsh in der Fassung der Popeschen Ausgabe übernommen:

— — — — — — therefore angry. That Mulmutius

V. V. 70/71 lauten folgendermassen:

— — — knighted me. Part of my Youth
Did I spent under him, and gather'd Honour;

II; 3 (Sh. I; 6 und II; 1). Einige charakteristische Beispiele, die zeigen, wie unser Bearbeiter seine Vorlage metrisch und sprachlich zu verbessern sucht, mögen auch hier angeführt werden:

V. V. 78—81: —

Not he. But yet Heav'n's Bounty might be us'd
More thankfully. — Possess'd of such a Treasure!

Whilst I am — — — etc.=Sh.

V. 156 ff hat Marsh folgendermassen gewandt:

O happy Friend!
Thy faithful Imogen deserves thy Love;
And thy most perfect Goodness well rewards
Her assur'd Credit! May you long live blest
Pardon the strange Presumption of my Tongue;
It was to prove if your affianc'd Vows
Were deeply rooted. Posthumus is one,
The truest — — — etc.=Sh. V. 166 ff.

In der uns gegenwärtig interessierenden Szene macht sich in ganz besonderer Weise ein Bestreben unseres Bearbeiters geltend, worauf wir auch schon früher hinzuweisen Gelegenheit fanden, nämlich die Tendenz, eine verfeinerte Tonart einzuführen. Stellen, deren moralischer oder ästhetischer Wert ihm nicht über jeden Zweifel erhaben dünkt, werden von ihm abgeändert, anders stilisiert, oder auch ganz unterdrückt. Die verschiedensten Beispiele könnten wir hierfür anführen; wählen mir einige der bezeichnendsten aus. Die V. V. 39 ff sind erheblich gekürzt und in folgender Weise umgestaltet worden:

It cannot be i' th' Eye, nor yet i' th' Judgement;
For Idiots — — etc.=Sh. V. V. 42 und 43 bis: — — definite.

Imog. What is't, dear Sir,
Thus raps you? — — etc.=Sh. V. 51.

Das ästhetisch nicht eben hervorragende Bild in den Versen 108—10 wird beseitigt:

Then glad myself by gazing on an Eye,
Base and unlustr'ous? Who does this, 't were fit
That all the plagues — — —

Die Verse 121 ff werden stark gekürzt und von verschiedenen anstössigen Ausdrücken gereinigt.

Am Schlusse der Szene, nach Imogens Abgange, beglückt uns der Dichter mit einem Monologe Jachimos, der ganz in jener von ihm scheinbar über alles geschätzten pathetisch-moralisierenden Tonart gehalten ist. Geradezu lächerlich jedoch wirkt das falsche Pathos in den Schlussworten:

Die Kiste, in der verborgen Jachimo sich in Imogens Gemach tragen lassen will, und das mit den griechischen Helden „geschwängerte“ hölzerne Pferd der Trojaner miteinander zu vergleichen, ist wirklich köstlich:

Whither Eyes! — were wou'd you wander?
They're lost in viewing her supream Perfections.
My Soul is fled to Imogen's fair Bosom. etc.

Und nun zum Schlusse:

The Chest conveys me. — So, deluded Troy
Receiv'd the fatal Engine big with Greeks,
And soon Destruction follow'd.

In etwas gewaltsamer Weise hat der Bearbeiter hieran die Shakespearesche Szene II; 1 angeschlossen. Ein innerer Zusammenhang zwischen den beiden so vereinigten Szenen besteht jedenfalls ursprünglich nicht. Ausserdem bleibt unklar, was Cloten bewogen hat, mit seinen Gefährten Imogens Gemächer aufzusuchen, in denen doch die Szene spielt. Wenn die Originalszene II; 3 — wenn auch nur zum Teil — angeschlossen wäre, würde es verständlich sein, doch diese findet sich in der Bearbeitung überhaupt nicht wieder. Der eigentliche Beweggrund zur Vereinigung der beiden Szenen ist klar: Ersparnis einer Verwandlung. — Nur durch einzelne Auslassungen weicht Marsh hier von seiner Vorlage ab: es werden beispielsweise die V.V. 25—27 und der Schlussmonolog des 2. Lords gestrichen.

II; 4 (Sh. II; 2). Für ganz schwerfällige Geister fügt der Bearbeiter eingangs folgende Aufklärung hinzu:

Imog. Where have you plac'd the Chest the Stranger sent?

Helen. In yonder Closet as you order'd, Madam.

Im übrigen übernimmt er die Szene aus seiner Vorlage ohne sehr wesentliche und bedeutende Veränderungen. Dass er Jachimos Kiste nicht direkt in Imogens Schlafzimmer sondern in ein anstossendes Gemach gebracht werden lässt, macht diese ganze unwahrscheinliche Affäre kaum glaublicher und verständlicher. — An Aenderungen wären höchstens zu erwähnen die augenscheinlich auf eine Verbesserung der Diktion abzielende Umgestaltung der Verse 18/19:

How dearly they send forth the rich Perfume,
That by her breathing fills the Chamber thus!

Ferner sei noch auf die Unnötiges beseitigende Auslassung der Verse 42b—44a hingewiesen.

III; 1 (Sh. II; 4 und 5). Die sich in dieser Bearbeitung zuerst findende Trennung der vorhergehenden Szene Sh. II; 2 von der nunmehr folgenden II; 4 durch einen Aktschluss ist zweifellos von unserem Autor mit der Absicht vorgenommen worden, dadurch ihre örtliche und zeitliche Verschiedenheit deutlicher zum Ausdrucke zu bringen.

Der Eingang bis V. 10 ist ziemlich wörtlich von Shakespeare übernommen. Die nächsten Zeilen bis V. 26 sowie nachher V. V. 37—39 fallen jedoch des veränderten Schauplatzes (vgl. II; 1) sowie der etwas abweichenden Handlung wegen aus. Die Aenderungen, welche der Bearbeiter im übrigen an dem Texte seiner Vorlage vorgenommen hat, beziehen sich vorzugsweise auf die Beseitigung unmoralischer oder doch ihm als anstössig erscheinender Aeusserungen. Wo immer im Originaltexte eine solche Stelle auftritt, da greift unser Autor in seiner streng moralischen Gesinnung, die aber nahe an Prüderie zu grenzen scheint, ein, um die Zuhörer vor Schaden an ihrer Seele zu bewahren.

Eher könnte man sich mit seinen Besserungen in metrischer Hinsicht einverstanden erklären; zahlreiche unebene Verse aus Shakespeares Texte hat er auf eine regelrechte Form gebracht.

Auch an dieser Stelle möchte ich einige charakteristische Proben anführen. Die Verse 43—45 werden ersetzt durch e i n e Zeile:

But as it is, both Gold and Ring are mine.

In V. 133 wird der zynische Ausdruck auf folgende Weise beseitigt:

She's false, Philario, perjur'd.

Die Verse Sh. II; 5, 15b—19a sind unterdrückt.

An Versglättungen seien folgende erwähnt: In 4,76 fügt der Bearbeiter — wie auch Hanmer in seiner Ausgabe —, um die nötige Silbenzahl zu erreichen, das Wort „why" ein (Why, this is true). Die Verse 4, 92/3 formt er gleichfalls aus

metrischen Gründen also um, indem er sich hier der Popeschen Ausgabe anschliesst:

Let it be granted — — — — this
Praise be to your Remembrance — — —

In V. 125 wiederum streicht er mit Pope die Worte „sworn and“, und in 5,2 erreicht er sein Ziel, indem er — gleichfalls nach Popes Vorgange — die Worte umstellt in: „are Bastards all“. Offenbar um den Gedanken klarer auszudrücken, übernimmt er für V. 4, 91b die Fassung der (2.) Popeschen Ausgabe:

What's this t' her Honour?

Dasselbe Bemühen drückt sich in der Art der Abänderung der Schlussverse aus (vgl. Sh. 5, 32 ff):

— — — — — — as that. To curse them is in vain.
He who detests the Sex, should rather pray
That they may have their own fantastic Will;
The very Devils — — — etc.=Sh. V. 35.

III; 2. (Sh. III; 5, 1—29 und III; 2). Auch hier schliesst sich der Bearbeiter wieder meist wörtlich an die betreffenden Abschnitte seiner Vorlage an. Die Vereinigung dieser beiden sich inhaltlich fernstehenden und nicht in ein Abhängigkeitsverhältnis zu bringenden Szenen kann jedoch nur als unvermittelt bezeichnet werden. Nach Cymbelines Worten (vgl. Sh. 5, 29) „— — made us forward: let the Front of War — Extend itself; we're ready for th' Encounter.“ verlassen alle die Szene, und Pisanio tritt auf „reading a Letter“: Sh. III; 2 schliesst sich an! Zu erwähnen ist, dass nach V. 23 (nachdem Imogen aufgetreten ist) aus der ausgefallenen Szene Sh. II; 3 die Verse 146—50, d. h. die Aufforderung, nach dem vermissten Armband zu suchen, nachgetragen worden ist. Marsh lässt einzig und allein zur Entgegennahme dieses ihm merkwürdigerweise wohl gar zu wichtig dünkenden Auftrages Imogens Kammerfrau Helen mit auftreten, die nachher natürlich sofort wieder die Szene verlässt. Abgesehen von verschiedenen Kürzungen (gestrichen sind z. B. die Verse 33b—35a, 58b—60a, 66b—68a) sind die neuen Endverse (vgl. Sh. V. 80 ff) interessant:

So I do.
It is my Husband calls; he bids me fly
To chear his comfort'less, and mournful Steps;
'Tis for my sake, he wanders thus forlorn! —
I come, O Posthumus! — On thee reclin'd
I shall forget that Cymbeline is cruel.

Unser Bearbeiter hat augenscheinlich Shakespeare hier korrigieren wollen; der Erfolg ist aber, dass er sein mittelmässiges poetisches Talent an den Pranger stellt: Worte, die der mit feinem psychologischen Sinne begabte Meister seine Imogen in der höchsten Erregung grade in jener Form sprechen lässt, ersetzt er durch diese nichtssagenden, sich in hergebrachten Ausdrücken bewegenden Redewendungen.

III; 3. (Sh. III; 3). Einzelne von den Abweichungen von der zu Grunde liegende Szene sind bemerkenswert. Nach V. 43. findet sich folgende unnütze und ausserdem geschmacklose Einfügung:

Who freely sings, yet pants, and beats his Wings
Impatient of Restraint, tho' fed to the full.

Mit seinem Vorgänger Durfey stimmt er überein, wenn er die Schlussverse (Sh. 103b ff) streicht, und das Gleiche könnte vom Gebrauche der Namensform „Paladour" (V. 86) gesagt werden; doch findet sich diese Form allerdings auch in sämtlichen Folio-Ausg. (neben „Polidore").

III; 4. (Sh. III; 4). Die Aenderungen des Bearbeiters am Shakespeareschen Texte bestehen vor allem in Auslassungen. Die Verse 81—98a, die er streicht, sind zwar entbehrlich, aber es fällt der Verdacht auf ihn, dass er Shakespeare, der hier den Seelenzustand der an Liebe und Treue ihres Gatten verzweifelnden Frau malt, einfach nicht verstanden habe. Erklärlich finden kann man dagegen die Auslassung der Verse 118b—122a sowie der wohl nicht ohne weiteres dem Durchschnittstheaterbesucher verständlichen Verse 140b—42a. Wo sonst noch die Möglichkeit vorlag, den Text der Vorlage zu kürzen, ist davon Gebrauch gemacht worden. So fehlen noch die Verse 147b—50a, 173b—75a, 176b—82a, 183b—85a. Als Beispiel für die gleichfalls nicht wenig

zahlreichen Versglättungen mögen die Verse 123—25 angeführt sein, wie sie bei Marsh lauten:

But that my Master is abus'd: some Villain
And singular in his Art, hath done you both
This cursed Injury. Some Courtezan etc.

(V. 123 lautet hier wie in allen vier Folio-Ausgaben! Die Verseinteilung der Globe Ed. stammt von Capell.) Nicht übergangen werden soll eine zwar äusserlich geringfügige, aber doch ungemein charakteristische Aenderung in V. 52. Hier haben die zahlreichen Shakespeare-Herausgeber fast sämtlich verschiedene Konjekturen mit Bezug auf das Wort „mother" aufgestellt. Marsh ersetzt es durch „Beauty", in ganz unglücklicher Weise muss man sagen, denn der Shakespearesche Gedanke wird dadurch nur oberflächlich wiedergegeben. Nicht viel glücklicher verfährt er, wenn er in V. 104 Rowe und nicht Hanmer, den er ja sonst auch benützt, folgt. Von diesem stammt die auch von den Herausgebern der Globe Ed. akzeptierte Lesung, während in den Folio-Ausgaben „blind" fehlt. Jener dagegen setzt für „wake" den nichtssagenden Ausdruck „break" ein.

Marsh gewinnt es nicht über sich, die Szene und damit den Akt zu schliessen, ohne vorher seinen eigenen dichterischen Gefühlen freien Lauf gelassen zu haben; doch dokumentiert er bei dieser Gelegenheit nur von neuem, wie unendlich weit seine Versschmiedekunst unter der Kunst des dichterischen Genies steht. Imogen hält nämlich, nachdem Pisanio sie verlassen, mit viel Pathos einen moral-philosophischen Monolog:

O fatal Jealousy, thou raging Fiend!
Where Love's soft God inhabits? Joy, and Peace,
And mutual Tenderness are his Companions:
But Thou bring'st with thee such a jarring Train
Of Doubts and Racks, Despair and Agonies,
They make the Mind the Seat of Desolation.
Who harbours thee, a dreadful Change shall feel;
For what was Heav'n before, becomes a Hell.

IV; 1. (Sh. III; 6, IV; 1 und 2). Die Vereinigung der drei Originalszenen zu einer, womit natürlich wieder

der uns bekannte Zweck verfolgt wird, ist diesmal sowohl dem Schauplatze wie der Handlung nach gerechtfertigt; die zwischenliegende Szene III; 7 kam eo ipso für die Bearbeitung in Wegfall. Ueber die erste der hier übernommenen Szenen ist nicht viel zu bemerken. Der Bearbeiter hat sich begnügt, einige Male Sprache und Vers zu glätten. V. 28 lautet bei ihm:

You, Paladour, to-day have prov'd best Woodman,
You're Master — — —

In V. 52 fügt er nach dem Beispiele Popes das Wort „thence" am Ende hinzu.

Dem Monologe Clotens, der nach der Bühnenanweisung in Posthumus' Kleidung auftritt (vgl. Sh. IV; 1), ist ein neuer Eingang — in Prosa — hinzugefügt worden, der gleichsam zum Ersatze des ausgefallenen Szenenteils Sh. III; 5, 70 ff dient; in den Anfangssätzen klingt er auch daran an. Sein Zweck ist, dem Zuschauer über das plötzliche Auftauchen des als Posthumus gekleideten Cloten Aufklärung zu verschaffen. Die in der Durfeyschen Bearbeitung in dieser Beziehung bestehende, von uns oben auch hervorgehobene Unklarheit wird so vermieden. Von den Aenderungen am Texte der Originalszene IV; 1 sei nur die aus den bekannten Prinzipien unseres Bearbeiters sich erklärende Streichung der Verse 5b—9 und 20—23 erwähnt.

Der der Szene Sh. IV; 2 entsprechende Teil, der im Original 403 Zeilen umfasst, hat unter den Händen des Bearbeiters ganz beträchtliche Kürzungen erfahren. Beispiele mögen auch hier erläutern, wie dieser seinen Zweck das Ganze kürzer zu fassen, insonderheit durch Ausmerzen der in seinen Augen anstössigen Stellen zu erreichen sucht. Gleichzeitig bemüht er sich, Diktion und metrische Form zu korrigieren. — Gleich die Anfangsverse sind ganz bedeutend zusammengestrichen worden: von den Shakespeareschen Versen 1—40 bleibt nur etwa die Hälfte übrig! Wie vom Original manchmal nur noch gleichsam das Gerippe in der Bearbeitung übriggeblieben ist, illustriert recht deutlich die Fassung der Verse 130—51:

Belar. We can set eye on none. Yet still I think
He must have some Attendants. I fear Danger.

Arvir. Let the Gods do their Pleasure. — I pronounce
My Brother's Act is good.

Guid. With that same Sword
He proudly wav'd against my Throat, I've ta'en
His Head — — — — —

Aehnlich steht es um die V. V. 157—66. — Die Schlussverse der Originalszene (375 ff), ebenfalls nicht unwesentlich gekürzt, haben folgendes Aussehen erhalten:

Thou mov'st no less with thy they Complaints and Tears,
Than does thy Master bleeding. Say, thy Name?

Imog. Fidele, Sir.

Luc. Thy name well fits thy Faith.

V. V. 381b—86 fehlen, desgleichen V. 394. Die letzten Worte des Lucius lauten:

I'll prove a Father to thee. — This kind Boy
Has taught us manly Duties. — With the soonest
Our Soldiers shall find out some dazied Plot,
And make him with their Partizans a Grave.

Von sonstigen Auslassungen seien noch kurz erwähnt: V.V. 309—11, 313—14, 316b—28. — Gegen den manchmal allerdings recht derben Shakespeareschen Witz scheint unser Autor eine unüberwindliche Abneigung besessen zu haben. Fast konsequent merzt er derartige dem Humor des grossen Dichters entsprungene Wendungen, die dem Dichterlinge vielleicht unästhetisch dünkten, aus. In unserer Szene könnte man die Unterdrückung der Verse 80b ff (bis 86) hierher rechnen. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhange auch auf die Auslassung der V.V. 116—17 und 293—95. — Wie der Bearbeiter seine Vorlage in der Form zu vervollkommnen sucht, lehren die folgenden Beispiele, in denen auch die Vermeidung des störenden Enjambements zu beachten ist:

V. V. 47—48 —
Howe'er thus distress'd,
This Youth appears to have had good Ancestors.

V. V. 72—74 —
I 've heard of such. — Tell me what Slave art thou?

A Thing more slavish did I never yet,
Than answering a Slave without a Blow.
V. 90 ff —
I cannot — — — (bis:) Toad,
Adder, or Spider, it wou'd move me sooner.
Clot. To thy Confusion know, I'm Son to th'Queen.
Guid. I'm sorry for't; you seem not worthy of
So great a Birth.
Clot. Dost thou not fear me now?

Während bisher Marsh wenigstens eins, Nachlässigkeit in der Ueberarbeitung des Originals, nicht vorgeworfen werden konnte, ist er in dieser Szene, die sich allerdings durch ausserordentlich umfangreiche Kürzungen auszeichnet, verschiedentlich in dieser Beziehung zu kritisieren. So lässt er, seiner Vorlage folgend, den Guiderius seinen beiden Gefährten die Drohung Clotens zwar berichten (V. V. 122—23), dass er ihre Köpfe auf den Toren von London aufpflanzen wolle; er hat aber nicht beachtet, dass er vorher (V. 99) gerade diese Drohung aus Clotens Worten ausgemerzt hatte. Ein ganz ähnliches Verhältnis liegt vor, wenn V. 234 wörtlich übernommen wird, trotzdem früher (vgl. S. 82) die auf Euriphile bezüglichen Worte geflissentlich unterdrückt worden waren (nämlich Sh. III; 3, 103b ff). Dem mit dem Shakespeareschen Drama nicht vertrauten Zuhörer wird so die plötzliche Erwähnung doch zum mindesten überraschend kommen. Eine andere Inkorrektheit, die der Bearbeiter infolge der Beschränkung des Schauplatzes der Handlung auf Britannien sich hat zuschulden kommen lassen, liegt in der wörtlichen Uebernahme des Verses 340 vor. Wie früher erwähnt, ist Jachimo mit im Gefolge des Lucius nach Britannien gekommen, und es ist deshalb nicht wohl möglich, dass er der Anführer der von Italien kommenden Legionen sein sollte. Es ist klar, dass Marsh hier unbesonnen seiner Vorlage folgt, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, dass Shakespeare offenbar Jachimo zum Heerführer macht, um ihn nach Britannien zu bringen, wo er seiner für die Entwicklung der Handlung bedarf.

Es sei noch bemerkt, dass in Uebereinstimmung mit

Durfey der Totensang fehlt (demgemäss auch V. V. 235—42 und 254); ebenso ist, wie in der ersten Bearbeitung die Gestalt des Wahrsagers beseitigt worden.

All den Kürzungen, auf die wir im Vorhergehenden hingewiesen haben, stehen auch in dieser Szene verschiedene Hinzufügungen gegenüber, die als eigenes Geistesprodukt des Autors unser Interesse erheischen. Die Verse 337—41a lässt er Trebonius in einem total deplacierten Pathos sprechen:

Our Emp'ror, great Augustus,
Has bid the Roman Eagles spread their Wings;
And where they fly, attending Vict'ry follows.
Our Troops like Veterans, in harden'd Steel
Come nobly on, — — etc.

Den Schluss der Szene aber bildet ein unvermeidlicher Monolg. Imogen spricht die inhaltsschweren Worte:

One Look! — and then I follow. — Yet, another! —
All Curses madded Hecuba gave the Greeks,
And mine to boot, be darted on[1]) thy Murth'rers
May fell Remorse persue them; may they feel
More poignant Agonies than sad Prometheus,
Whose ever-growing Flesh becomes a Prey
To the unsatisfied, still-gnawing Vulture.

IV; 2. (Sh. IV; 3, 1—35, V; 5, 23—68). Marsh hat es verschiedentlich für nötig erachtet, den Text seiner Vorlage unberechtigten und obendrein in ihrer Form unschönen Veränderungen zu unterziehen. So werden besonders die Eingangsworte Cymbelines beträchtlich umgestaltet und mit wenig vorteilhaftem Pathos ausgeschmückt. Eher gutzuheissen wäre noch die Art der Wiedergabe von späteren Worten Cymbelines, woraus hervorgeht, dass der Bearbeiter sein grosses Vorbild an Klarheit zu übertreffen sich bemüht (vgl. Sh. V. 21 ff):

The Time is troublesome, and lesser Evils
Must to the great give way. — Our Jealousy
Of your Intrigues shall for the present sleep.

---

[1]) Vgl. Sh. IV; 2, 313/14.

Die V. V. 25—26, die auf die ausgefallene Szene Sh. III; 7 Bezug nehmen, sind konsequenterweise gestrichen worden. — Bedeutend verlängert und auf einen stark pathetischen Ton gestimmt ist der folgende Abschnitt (Sh. V.V. 28—35). Eine ähnliche Stelle konnten wir schon oben (S. 87, Sh. IV; 2, 337—41a) anführen. Erhöhung der Bühnenwirksamkeit wird der leitende Gedanke des Bearbeiters gewesen sein! Der Ausdruck patriotischer Gefühle erhöht in diesem Falle noch die Wirkung der Worte:

A Briton's Arm is strung with Nerves as tough
As any Roman's. — To the destin'd Mark
Our Arrows speed as sure, and are as fatal.

Cymbeline selbst will sich an die Spitze der Truppen stellen, siegesbewusst und ohne Furcht vor den Legionen!

Wohl um die störende Episode in Sh. V; 5 zu vermeiden, hat der Bearbeiter in nicht ungeschickter Weise die oben angegebenen Verse aus dieser Szene hier angeschlossen. Er folgt seiner Vorlage jedoch nur in geringem Umfange dem Wortlaute nach. Die Shakespeareschen Gedanken sind vielmehr frei übernommen, z. T. in anderer Reihenfolge, mit anderen Worten und unter mehrfachen Kürzungen wiedergegeben worden. Cymbelines Schlussworte (Sh. V. 62—68) sind von Marsh mit einer selbständigen Verlängerung ausgestattet worden, die sich den früher mitgeteilten Erweiterungen, die ebensoviel überflüssiges Pathos enthalten, würdig anschliesst. Gar dräuend und furchtbar sind des Königs Worte:

— — — — — in thy feeling. But no more —
We'll lose our Sorrows in the bloody Field;
The dreadful Pomp of War, the neighing Steed,
The Clash of Armour, and the Trumpet's Sound,
Shall dissipate our Griefs. — Give me, ye Gods!
To drive with Shame these hostile Romans hence,
These publick Robbers — — etc.

So schliesst der IV. Akt, der im ganzen bedeutend zahlreichere Abweichungen vom Original aufzuweisen hat als die vorhergehenden.

V; 1. (Sh. IV; 4). Bearbeitung und Original weichen jedoch in der jetzt folgenden 1. Szene des V. Aktes noch in weit höherem Masse voneinander ab, ja man kann sagen mehr als bei der bisherigen Vergleichung je festzustellen war. Die Shakespeareschen Gedanken sind von Marsh in eine ganz selbständige, eigene Form gekleidet worden. Teilweise sind die Aenderungen am Texte sowie eigene Zusätze nicht geeignet, unser bisheriges Urteil über die dichterischen Qualitäten dieses Autors günstiger zu gestalten, denn Verse wie die Sh. V. 38 ff entsprechenden kann man nicht anders als abgeschmackt und lächerlich nennen:

Never did I bestride a Horse, but once;
When the brave Beast, scorning his un-taught Rider,
Threw me, thro' mere Contempt, and proud Disdain,
Upon the humble Earth.

Hingegen sind andere Stellen allerdings eher imstande, Marsh dichterisch in etwas günstigerem Lichte erscheinen zu lassen, wenn auch dieser pathetische Ton der höchsten Begeisterung wiederum als gesucht und wenig natürlich empfunden wird. Auf die Aufforderung des Bellarius, vor dem Waffenlärm zurückzugehen, erwidert der von jugendlichem Mute durchglühte Arviragus (vgl. Sh. V. 3 ff):

Fly, noble Father! wherefore should we fly?
What hope is there that we can save ourselves? etc.

Den sich auf Cäsars Beispiel (!) berufenden Guiderius verweist der Alte auf dessen hohe Stellung; darauf entgegnet der tatendurstige Jüngling:

Birth! what is Birth? Is not almighty Jove
The Father of us all? Were I the Heir
Of Royal Cymbeline, I cou'd not feel
A stronger Impulse than now drives me on,
To meet in Arms these Victors of the World.

Die Worte des Guiderius — Sh. V. 43 ff — sind Arviragus in folgender erweiterter Fassung in den Mund gelegt (anschliessend an Sh. V. 47a):

To die is glorious in my Country's Cause.
Full to my Views the Spartan Brothers rise!

(The Story when you told it warm'd my Heart)
Who at the Isthmian Strait defy'd the Persian;
He who to spread his Camp, and swell his Pride,
Almost unpeopled half the Asian World. etc.

V; 2 (Sh. V; 1, 2, 3). Marsh schliesst sich zwar im ersten Teile dieser Szene (Sh. V; 1) fast immer wörtlich an seine Vorlage an, doch kann er es sich nicht versagen, Posthumus' Monologe einen neuen Schlussteil anzufügen, der durchaus in seiner Art den übrigen selbständigen dichterischen Leistungen, die wir bereits früher kennen gelernt haben, entspricht:

— für Sh. V. 28 ff —

Oh, Sun, thy Uprise shall I see no more:
Fortune and Posthumus part here, even here
Do we shake Hands. etc. Und zum Schlusse:
O, could I spill a Sea, each Drop as rich
As the first Cæsar's; even that Revenge
Would scarce suffice me! for, 't was Roman Artifice
Betray'd me to the Murder of my Wife.

Im zweiten Teile der Szene (Sh. V; 2) ist zu beachten, dass Marsh ähnlich wie Durfey bereits hier Cymbeline mit Posthumus zusammentreffen lässt. Mit Dankesworten und „goldenen" Versprechungen entlässt der König den Unbekannten:

Whoe'er you be, that wear this rude Outside,
Thanks for my Life. — This bloody Business o'er,
I'll cloath you, as such Virtue well deserves,
In Armour made of Gold.

Sorgsamer in der Ausführung als Durfey, lässt Marsh seinen Posthumus ausdrücklich in Bauerntracht auftreten, auch Cymbeline in seinen Worten darauf hindeuten. Da er ausserdem, abweichend von Durfey, die Verse Sh. V; 1,22 ff beibehält, so hat er die bei jenem gerügte Inkorrektheit (vgl. oben) vermieden. Wie peinlich genau dieser Bearbeiter überhaupt zu Werke geht, zeigt sich auch darin, dass er die V. V. Sh. V; 3,74—76 streicht; ohne Zweifel um die — wenn auch nur scheinbare — Unklarheit in diesen Worten zu beseitigen, auch wohl, um in der letzten Szene

Schwierigkeiten beim Zusammentreffen des nicht mehr in der Verkleidung auftretenden Posthumus mit den übrigen aus dem Wege zu gehen. Shakespeares Posthumus muss die Unterhaltung mit dem Lord in V; 3 noch in der Verkleidung, die ihn schützte und unkenntlich machte, geführt haben, und also während seines Selbstgesprächs die Bauernkleider wieder mit der Kriegerrüstung vertauschen. Auffälligerweise hat keiner der älteren Herausgeber dies in einer Bühnenanweisung entsprechend vermerkt. In Brandls Ausgabe (von Dorothea Tiecks Uebersetzung) findet sich jedoch zu V. 75/76 die Bühnenweisung „Er wechselt die Kleider."

V; 3 (Sh. V; 5). Was die Einführung der handelnden Personen und damit den Gang der Handlung in der Schlussszene anbetrifft, so ist der Bearbeiter in mancher Beziehung von seiner Vorlage abgewichen: Zunächst fallen die Verse 23—68 aus, da sie inhaltlich schon vorweggenommen sind (vgl. oben S. 88). Nach einer längeren selbständigen Einschiebung folgen nun im wesentlichen etwa V. V. 270 resp. 286—368. Nach einer nochmaligen Interpolation lässt Marsh auftreten: Lucius, Jachimo etc. (mit Ausnahme des Wahrsagers), d. h. V. V. 69—269 schliessen sich an. Den Beschluss bilden dann, wiederum in der Hauptsache, V. 368 ff; die Schlussverse des Ganzen sind allerdings selbständiges Erzeugnis des Bearbeiters.

Einige charakteristische Proben sollen auch in dieser Schlussszene des Stückes die Art der Umgestaltung des Originals durch unseren Bearbeiter näher beleuchten. Wie er Shakespearesche Gedanken genauer und präziser auszudrücken, an der Stilisierung zu bessern sucht, lehren schon die Sh. V. 9/10 entsprechenden Zeilen:

He courted Danger, and his desp'rate Valour
Spoke him, thro' Begg'ry, as of worthy Race.

Weiterhin seien noch angeführt: — V. 80 —

May be sufficient Ransom, let Death come

V. 121 (teilweise nach Hanmer):

— — — — — resembles, than he the rosie Lad,

V. 376:

But I speak truest. You once call'd me Brother,

Einen ähnlichen Zweck scheint Marsh mit manchen Kürzungen und Auslassungen von Ueberflüssigem zu verfolgen, wie es beispielsweise aus der Fassung der Verse 297—302 erhellt:

I'm sorry for thee, thine own Tongue condemns thee.
Lead him to Death.

Als überflüssig oder wohl gar unverständlich fehlen die V. V. 126b—27a und 139—40. — V. 153 ff sind auf folgende Weise kürzer gefasst worden:

Upon a Time, the good Lord Posthumus
Hearing us praise — — etc.=Sh. V. 161 ff.

Sodann fallen wieder aus V. V. 166—68.

Unbestreitbar ist, dass es dem Bearbeiter in manchen Fällen wirklich gelungen ist, die Diktion ansprechender zu gestalten. Man vergleiche nur z. B. Sh. V. 291 ff mit folgenden entsprechenden Zeilen der Bearbeitung:

He was a Prince. — A most incivil one.
The Wrongs he did me, and his brutal Language
Wou'd have provok'd me to have spurn'd the Sea,
Cou'd it so roar to me. — I cut his Head off.

In anderen Fällen hingegen ist es nicht unterblieben, dass durch seine teilweise sehr beträchtlichen Auslassungen der Sinn entstellt und das Ganze verderbt ist, oder unfreiwilligerweise einen Stich ins Komische erhalten hat. So erscheinen die V. V. 332—50, auf genau die halbe Anzahl reduziert, in dieser Fassung:

So sure, as you descended from your Father:
I'm that Belarius — — — — — — — — banish'd.
Pardon me, mighty King, these twenty Years
They have been train'd as mine. I mov'd my Wife
To steal them. My Reward for Loyalty
To you was Banishment. That cruel Act
Excited me to Treason. — Take my Head:
But, O, receive these Princes as your own.
The Benedictions — — — etc.=Sh. V. 350 ff.

V. V. 420—22 und 458—65 sind auf folgende Art zusammengefasst worden:

Nobly doom'd!
And thy Example shall teach us Forgiveness;

Each Pris'ner that is ta'en, we freely pardon:
Lucius, no more we're Foes. Thro' Lud's fair Town,
The British and the Roman Ensigns waving,
In friendly Order, will we march together.

Ein ähnlicher Zweck, wie wir ihn oben bei Durfey andeuteten, dürfte Marsh bei folgenden Ergänzungen geleitet haben. — Der Ausdruck der Freude des Vaters und der Ueberraschung der Söhne, nachdem der verhüllende Schleier des Geheimnisses durch Bellarius gelüftet ist, erscheint bei Shakespeare vom rein menschlichen Standpunkte aus als nicht befriedigend ausgeprägt. Um für den Zuschauer nun die Charaktere anziehender zu gestalten, sucht Marsh jene Lücke durch Einfügung der folgenden Verse auszufüllen, an denen besonders wieder das übertriebene Pathos auffällt:

Cymb. I'll doubt no more.
Come then, come both, and wreath your Ivy Arms
Around this Oak; that, tho' it's Top decays,
The Roots may still look green and flourishing.
Guid. Sure, Brother, we've discover'd some new World,
Whose Glories, like the Sun obscur'd by Clouds,
Have long been hidden from our wishing Eyes.
Accept, O royal Sir, our duteous Hearts.
Arvir. Acknowledg'd for your Son! O my full Soul,
Thy great Ambition now is satisfy'd
But what is Language? how shall I express
My Gratitude? — — — — etc.

In derselben Tonart ist auch eine weitere Entgegnung Cymbelines gehalten; vielleicht beglückt uns unser Dichter dabei gar mit noch mehr unangebrachten pathetischen Redewendungen. — Etwas glücklicher scheint er mir immerhin in einem anderen ganz ähnlich liegenden Falle gewesen zu sein, nämlich bei der Schilderung des Erkennens zwischen Posthumus und Imogen. Die freudige Ueberraschung malt er auf folgende Weise aus:

— Vgl. Sh. V. 233 ff —
— — — — — on me? — baleful Hand!
Vile Instrument! O most pernicious Blow!

Awake, my Imogen, revive, look up;
O dart those sparkling Orbs of radiant Light,
The beauteous Eyes, once more upon thy Husband,
Or let me sleep eternally in Death.

Und nachdem er gesehen, dass die Besorgnis um das Leben der teuern Gattin unnötig gewesen:

O thou most injur'd!
Thus let me melt, and weep upon thy Bosom,
Imploring Pardon. — — — etc.

Auf ähnlichem Grunde scheint mir auch die eingehende Ausführung der Worte Cymbelines zu beruhen, die er Imogen auf ihre Bitte um Verzeihung für ihren Gemahl erwidert:

— Vgl. Sh. V. 368 ff —
But forgive him!
Blest may he be: My Blessing on you both;
That after this strange — — — =Sh. V. 371/2
— — — — — — now. — All-gracious Heaven,
How oft thy Providence turns Tears to Smiles!
I thought myself quite childless, and at once
A threefold Birth presents itself before me. etc.

Sehr überraschend kommt die ziemlich bedeutende — ca. 30 Zeilen lange — Einschiebung nach V. 22 der Originalszene, wovon gleichfalls einige Proben mitgeteilt seien. Wie wenig auch diese Leistung befriedigt, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Die Worte der Huldigung sind das denkbar Abgeschmackteste, die in den Reden der beiden Prinzen ausgedrückte Vorahnung ihres Verhältnisses zu Cymbeline ist deplaciert und kontrastiert ausserdem arg mit den später folgenden von Shakespeare übernommenen Worten des Guiderius, die die Erschlagung Clotens betreffen. Cymbelines Worte aber, in welchen er ein Klagelied um sein verlorenes Familienglück anstimmt, sind gekünstelt und gesucht. — Bell. beginnt:

By this Act
Of gracious Kindness, is the Mem'ry lost
Of my Misfortunes.

Arvir. Now I breathe indeed!
Never did grateful Duty tie the Soul
Of a beloved Son, in stronger Bands
Of filial Piety, than mine, O King,
Now bends to thee.

Hierauf folgt eine längere Huldigungsrede des Guiderius. Er „küsst die Kleider des Königs“ und fährt dann fort:

I own I am ambitious; Honours given
By any other King would surely charm me;
But here, I know not why, a striking Awe,
That reverential Love we owe the Gods,
Prostrates my Heart, and bids me fear offending.

Nach der so häufig beobachteten Gewohnheit des Bearbeiters, am Schlusse seiner Szene eine Art Moralpredigt durch den Mund einer seiner Personen zu halten, würde man am Schlusse des ganzen Stückes das Fehlen einer solchen geradezu — wenn auch nicht schmerzlich — vermissen. Es ist allerdings zuzugeben, dass sein dichterisches Erzeugnis diesmal einigermassen erträglich ist, wenigstens dasjenige Durfeys an der entsprechenden Stelle seiner Bearbeitung übertrifft. Wie dieser seinem Ursaces, so legt Marsh seinem Posthumus die Schlussworte in den Mund:

At length, O Imogen, the Trial's o'er:
Thy Virtue, like a Rock in stormy Seas,
With brave Resistance, has withstood the Force
Of many a beating Surge. — May none like me
E'er tread the crooked Path of tort' ring Jealousy! etc.

2. Ueber des Autors Persönlichkeit und seine Werke.

Da Charles Marsh in der Literaturgeschichte eine fast ganz unbekannte Persönlichkeit ist, werden eingehendere Mitteilungen über ihn nötig und nützlich sein. — Dass wir es nicht mit einem bedeutenderen Manne zu tun haben, geht schon daraus hervor, dass sein Name im „Dict. of Nat. Biogr.“ neben denen zweier Namensvettern fehlt; auch Genest erwähnt ihn nicht. Nur in der „Biogr. Dram.“ ist eine allerdings ziemlich dürftige Biographie von ihm gegeben.

Was davon interessiert, ist, dass er, nachdem er ursprünglich eine kirchliche Stellung innegehabt, als Buchhändler am „Charing Cross“ sowie am „Strand“ in London gewohnt habe. Er ist Verfasser bezw. Bearbeiter folgender Stücke:

1.) Amasis, King of Egypt (1738),
2.) Cymbeline, Altered (1755),
3.) The Winter's Tale, Altered (1756),
4.) Romeo and Juliet, Altered (nicht gedruckt).

Keines dieser Werke scheint irgend welchen nennenswerten Erfolg gehabt zu haben, und diese Tatsache wird uns kaum mehr verwunderlich erscheinen, wenn wir die dichterischen Qualitäten unseres Autors nochmals genauer prüfen, nachdem wir im ersten Teile ihn bereits in grossen Zügen nach seinem „Cymbeline“ charakterisiert haben. — Aus seinem eigenen Munde erfahren wir Näheres über seine Stücke durch die Vorreden. So sagt er in der Preface zu seiner Bearbeitung von „Romeo and Juliet“: „I had separated the Tragedy, from the Comedy, and thrown the latter quite away“. Diese Worte erklären jedenfalls zur Genüge, weshalb das Stück, auf das sie sich beziehen, nicht über eine Leseprobe hinauskam; sie sind aber überhaupt ungemein bezeichnend, indem sie ein eigenartiges Licht auf die dichterisch-dramatische Auffassung des Autors werfen. Besonders beachtenswert ist in mancher Beziehung auch die Vorrede zu seinem „Cymbeline“. Sie gibt nicht allein Fingerzeige für die Beurteilung dieses Stückes; sie führt uns nebenher auch ein allgemein interessierendes Bild von den Bühnenintriguen damaliger Zeit vor. — Marsh will die Gründe, die ihn zu der Umarbeitung von Shakespeares Drama führten, auseinandersetzen; ausserdem sucht er das Schicksal seines von ihm selbst natürlich über alles geschätzten und für ganz vortrefflich gehaltenen Werkes zu erklären, mit anderen Worten die Schuld am Scheitern seines Stückes auf andere abzuwälzen. — Angeregt sei er zu seinem Unternehmen durch den Theaterdirektor Mr. Rich und den Schauspieler Mr. Barry, deren ersterer für die Aufführung des Stückes Sorge zu tragen, letzterer aber die Rolle des Posthumus zu übernehmen sich im voraus bereit erklärt habe. Nach

Vollendung des Stückes und nach Unterbringung der übrigen Rollen konnten die Leseproben beginnen. Eine siebenfache Wiederholung dieser Proben sowie die ermutigenden Worte von Mrs. Cibber,[1]) der zukünftigen Darstellerin der Imogen, berechtigten unseren Autor zu den kühnsten Hoffnungen. Er hatte jedoch nicht mit den wandelbaren Ansichten der Darsteller gerechnet, die jedoch entschuldigt, dass sie sich vielleicht allmählich von der minderwertigen Qualität des Stückes überzeugt hatten. Genug, es währt nicht lange (M. gibt sogar den genauen Zeitpunkt an, nämlich Februar 1753), bis sich Mrs. C. mit Ueberhäufung durch andere Rollen für die Proben entschuldigt, und damit nicht genug, erklärt sie dem bestürzten Autor, Mr. R. denke nicht daran, sein Stück auf die Bühne zu bringen. Als Marsh letzteren („at the Bedford Coffee-House"!) zur Rede stellt, erklärt er lakonisch, das sei allerdings seine Meinung, doch schiebt er die Schuld am Misserfolge des Stückes hauptsächlich Mrs. C. und Mr. B. zu. Die Angelegenheit wird so zunächst von der Saison 1752/3 bis zum Jahre 1757 verschleppt. Dann erfolgt abermaliges Versprechen des Mr. R., für die Aufführung einzutreten, sodann aber wieder Ableugnung des Versprechens („at the Feast held for the Celebration of the Memory of Shakespear") sowie der Tatsache, dass Mr. B. Zeuge davon gewesen sei, was letzterer dagegen unter vier Augen zugibt. — In dieser Weise sucht unser Autor resigniert und in Worten, aus denen oft schmerzliche Enttäuschung spricht, das Scheitern seines Stückes auf das Treiben von Intriganten

---

[1]) Mrs. Susanna Maria Cibber war eine zu jener Zeit hochberühmte Schauspielerin, Gattin des gleichfalls nicht unbekannten Schauspielers und Dichters Theophilus Cibber und also Schwiegertochter Colley Cibbers, „Poeta laureatus" unter Georg II. Bekanntlich sind sowohl von Cibber sen. wie jun. verschiedene Dramen Shakespeares für die Bühne bearbeitet worden. Die betreffenden Worte, die scheinbar von erstaunlichem Optimismus, wahrscheinlicher aber von dem intriganten Temperamente dieser Dame Zeugnis ablegen, seien hier angeführt: „— — — as long as the Stage exists, this will be an Acting Play, and as long as I know the Theatre, I shall choose to appear in the Character of Imogen."

zurückzuführen. Das Ende von alledem war nämlich, dass seine Bühnenbearbeitung die Bühne nie erblickte.

Wie dem auch sein möge, ob Marsh' Vorwürfe sich auf Tatsachen stützen, oder ob die Darsteller ihm die Minderwertigkeit seines Stückes verheimlichen, vielleicht auch ihn selbst ein wenig zum besten haben wollten, jedenfalls ist das Urteil über seine Bearbeitung nirgends günstig. Hören wir zunächst das Urteil Bakers in seiner „Biogr. Dram." (Bd. II.): „— — — the dullnes he displayed in the present undertaking — — —". Eine interessante Kritik finden wir in der Zeitschrift „The Critical Review" (Bd. I vom Jahre 1756). Diese bezieht sich allerdings auf eine andere Shakespeare-Bearbeitung, nämlich auf das „Wintermärchen" (vgl. S. 96), doch lässt sie sich auch über die allgemeine Tendenz der Shakespeare-Bearbeiter sowie über die Frage der Berechtigung von Aenderungen an den Dramen des grossen Meisters aus. Die Worte sind so treffend und charakteristisch, dass sie wohl verdienen, wenigstens im Auszuge hier wiedergegeben zu werden: „The Practice of altering Shakespear, is like that of mending an old Roman causeway by the hands of a modern paviour; tho' far less excusable, because not undertaken for use or convenience. A man of true taste will have more pleasure in seeing the ruins of a Grecian temple, than in examining all the commodities of the neatest box in Hackney, or in Hammersmith: even the irregularity of some Gothic edifices, exhibits a rude, stupendous grandeur, which, notwithstanding all its incorrectness, strikes the beholder with admiration and awe." Die Bearbeitung, das „new cutting of the garment of our British Homer", wird übrigens auch im einzelnen durchaus abfällig kritisiert.

Gehen wir nunmehr auf die Bearbeitung des „Cymbeline" im besonderen über, und fassen wir die im ersten Abschnitte ausgesprochenen Urteile nach bestimmten Gesichtspunkten zusammen. — Die Marsh'sche Bearbeitung steht in scharfem Gegensatze zu der zuerst besprochenen, zu der Durfeys. Sie ist wie jedes Dichterwerk Kind ihrer Zeit und deren geistiger Strömung, und diese hatte seit der Abfassung des

Durfeyschen Stückes, seit 1682, d. i. der ersten Zeit nach der Restauration der Stuarts, sich ganz bedeutend gewandelt. Wir haben früher gesehen, wie in der Zeit nach 1660 das englische Drama, im besonderen das Lustspiel, von einer geradezu empörenden Unsittlichkeit und Schamlosigkeit des Inhalts war. Die Reaktion gegen derartige Zustände der grässlichsten sittlichen Verwilderung in der Poesie war aber nicht ausgeblieben. Aeusserlich gibt dieser Gegenrichtung eine königliche Verordnung vom Jahre 1704 Ausdruck, die alles der „Religion und den guten Sitten Zuwiderlaufende“ für die Bühne verbot. Diese ursprünglich wohlberechtigte und gesunde Gegenströmung zu Anfang des XVIII. Jhdts. war dann allerdings gar bald ins Extrem geraten: eine didaktisch-moralisierende Tendenz griff um sich und verschaffte sich immer mehr Geltung in der Dichtung. Die englischen Dramen werden allmählich zu Lehrpredigten der Moral. Ein aufs Lehrhafte und daneben aufs Unterhaltende gerichteter Zug hatte allerdings von jeher darin geschlummert. Dryden kennzeichnet ihn in folgender Weise: „To instruct delightfully is the general end of all poetry“, und in einem anderen Zusammenhange: — — „that which is not probable will not delight a reasonable audience“ (Abhandlung „The Grounds of Criticism in Tragedy“ in der Vorrede zu „Troilus und Cressida“ [1679] — Werke ed. Saintsbury, Bd. VI, S. 262). — Dies lehrhaft-moralisierende Element ist es, welches dem Werke, das uns hier interessiert, schon auf den ersten flüchtigen Blick hin erkenntlich, das Gepräge verleiht. Alle Stellen, die nur irgendwie den Eindruck unmoralischen Empfindens hinterlassen könnten, oder gar solche, die dem Bearbeiter anstössiger Natur zu sein schienen, werden von ihm konsequent getilgt. Dafür sucht er überall eine verfeinerte, hochmoralische Tonart anzuschlagen, ein Bestreben, das ihn allerdings häufig genug dazu führt, in den abstossenden und oft geradezu lächerlichen Ton affektierter Prüderie zu verfallen. Im besonderen prägt sich die moralisierende Tendenz meist in den Monologen aus, mit denen Marsh seine Szenen zu schliessen liebt. In ihnen tritt uns Marsh fast immer als ernster Moralprediger ent-

gegen, zu welcher Rolle ihn seine dem Anschein nach kirchlich-religiöse Gesinnung in besonderer Weise befähigen mochte.

Aehnlich wie hier hat sich unser Autor auch in bezug auf einen anderen Punkt ins Extreme forttreiben lassen — wenigstens sehr oft; ich meine bei seinen Bestrebungen, die auf peinliche Genauigkeit, grössere Präzision des Ausdrucks, sowie auf Durchsichtigkeit und Allgemeinverständlichkeit gerichtet sind. Er gelangt äusserlich zwar meist zu einem korrekten Texte, in ästhetischer Hinsicht jedoch lässt dieser fast immer sehr viel zu wünschen übrig, und die Zahl der Flachheiten in seiner Darstellung ist erschreckend gross.

Die schematische Art der Behandlung des Stoffes, insbesondere jedoch seine geringe dramatische Begabung trägt dem Autor einen ähnlichen aber weit schwerwiegenderen Vorwurf in bezug auf den inneren Aufbau der Handlung, vor allem auf die Durchführung der Charakteristik ein. Er zeigt sich ausserstande, Shakespeares Kunst tiefer und psychologisch wahrer Charakterzeichnung selbständig nachzuahmen. Durch die Aenderungen und Kürzungen kommen nicht allein sehr häufig die Feinheiten Shakespearescher Charakteristik für die Bearbeitung in Fortfall, selbst die natürliche Entwicklung seiner Charaktere leidet oft genug darunter. Unser Bearbeiter ist eben nicht nur dem grossen Psychologen Shakespeare nicht ebenbürtig, es fehlt ihm selbst an der Fähigkeit zur psychologisch richtigen Durchführung eines Charakters.

Was den äusseren, technischen Aufbau des Stückes anbetrifft, so hat sich Marsh zwar im allgemeinen, wie ja auch natürlich ist, an seine Vorlage gehalten. In manchen Fällen ist er allerdings auch seine eigenen Wege gegangen. In seiner schon zitierten Vorrede sagt er über das von ihm in dieser Beziehung verfolgte Prinzip: „I thought it a pleasing Task, to endeavour to amend the Conduct of the Fable, by confining the Scenes, at least, to this Island.“ Wir finden also bei ihm das Bestreben nach möglichster Wahrung der „Einheit des Ortes“, auch eine Folge der bekannten Tatsache, dass die pseudoklassische französische Tragödie mit ihren

strengen Einheitsgesetzen auch auf das englische Drama ihren Einfluss ausübte.[1]) — Im übrigen will der Bearbeiter darauf bedacht sein, die Fabel des Stückes, den Gang der Handlung durch verschiedene Veränderungen zu „verbessern". Wir haben bereits früher gesehen, wie er sein Vorhaben durchgeführt hat. Aus den gleichen Gründen wie sein Vorgänger und wie andere Bearbeiter Shakespearescher Dramen sah er sich zunächst gezwungen, häufig verschiedene Originalszenen zu einer zu vereinigen — Gewaltsamkeiten blieben dabei nicht aus! Ganz besonders aber suchte er an dem Originaldrama zu „bessern", indem er gegenüber den Folio-Ausgaben die Reihenfolge einer ganzen Anzahl von Szenen veränderte und auch seine Akte anders einteilte, bezw. die Originalszenen auf die einzelnen Akte anders verteilte. Dass die Bearbeitung in dieser Hinsicht, rein technisch, gegenüber dem ursprünglichen Drama teilweise den Vorzug verdient, kann nicht geleugnet werden, und so ist die am Schlusse seiner Vorrede von unserem Autor ausgesprochene sehr vorsichtige nnd bescheidene Selbstkritik — „I hope the Plot is carried on with Probability" — wenigstens bis zu einem gewissen Grade zu billigen. Erinnert sei hier nur noch einmal an die Schlussszene, die von dem Pendant im Originaldrama äusserlich durch ihren viel weniger komplizierten Aufbau vorteilhaft abweicht. — Wenigstens teilweise mit Rücksicht auf die Bühnenverhältnisse, d. h. wegen Innehaltung der üblichen Aufführungsdauer, hat der Bearbeiter sicherlich auch die nicht wenig zahlreichen Kürzungen vorgenommen. Allerdings stehen diesen ebenfalls sehr zahlreich vertretene Interpolationen gegenüber; doch lassen seine Einschiebungen sich fast stets aus seiner moralisierenden Tendenz erklären, z. T. sind sie auch wohl auf des Verfassers pedantisch-korrekte und philiströse Art zurückzuführen.

Eine naheliegende Frage wäre, ob Marsh die zeitlich der seinigen vorhergehende Durfeysche Bearbeitung ge-

[1]) Nähere Auseinandersetzungen über diesen Punkt folgen bei der Besprechung der nächstfolgenden Bearbeitung, worauf hier verwiesen sei.

kannt bezw. benutzt habe. In erheblichem Masse war letzteres schon deshalb unmöglich, weil seine Richtung, seine ganze Tendenz derjenigen seines Vorgängers so gänzlich zuwiderlief. Bekannt gewesen scheint jene ihm allerdings zu sein, wie aus verschiedenen Uebereinstimmungen hervorgeht. Ein gemeinsamer Zug beider Bearbeitungen ist entschieden die geflissentlich zum Ausdruck gebrachte realistische Wahrscheinlichkeit der Handlung. Davon, dass sich gar manche Auslassungen gegenseitig in dieser Hinsicht entsprechen, jetzt einmal abgesehen, sei hier nur auf die bisher noch nicht ausdrücklich hervorgehobene Unterdrückung der Wahrsagerepisoden sowie der mit der Göttererscheinung tief in die Mythologie eingreifenden Kerkerszene hingewiesen. — Im äusseren Aufbau des Stückes finden sich gleichfalls manche Uebereinstimmungen. Die Akteinteilung ist teilweise gleichartig oder doch ähnlich, und die beiderseitigen Schlussszenen sind fast analog aufgebaut. Mehrere Beispiele dafür, wie die Ausführung der Handlung sich vielfach in beiden Szenen entspricht, könnten angeführt werden, so die Dankesworte Cymbelines an Posthumus, bezw. Ursaces ferner die ähnliche Abfassung der Wiedererkennungsszenen (vgl. oben die Schlussszenen!) Von geringerer Bedeutung ist die Uebereinstimmung in manchen Ausdrücken, wie in der durch keine Folio oder Ausgabe gerechtfertigten Vertauschung der Bezeichnung „trunk“ mit „Chest“ (Sh. I; 6, 196 und 209, sowie II; 2, 47). Die Namensform „Paladour“, die sowohl Durfey wie Marsh anwendet, findet sich auch schon in allen vier Folio-Ausgaben, während die auch von der Globe Ed. übernommene „Polydore“ seit Rowe üblich ist.

Die häufiger erwähnte Vorrede zu seinem Stücke schliesst Marsh mit folgenden Worten: „I have been very frugal in decorating the Ground of Shakespear, with my [his] own Embroidery“.[1]) Dieser Satz ist einer Kritik der „Critical Review“ (Februar 1756) entnommen; hinzugefügt war dort

---

[1]) Hieran schliessen sich noch die schon S. 101 mitgeteilten Worte an.

noch: „and so far he is commendable.“ — Jedermann wird diesem treffenden Urteil zustimmen: Das Verdienst, den Originaltext verschiedentlich in Einzelheiten verbessert zu haben, soll dem Bearbeiter durchaus nicht abgesprochen werden. Seine Verse sind aber meist nur erträglich, wenn sie Shakespearesche Gedanken zum Inhalte haben. Sieht sich Marsh dagegen gezwungen, aus seinen eigenen Gedanken und Gefühlen heraus dichterisch zu produzieren, so kommen meist unerträgliche Ergüsse, ohne alle dichterische Phantasie zum Vorschein. Zahlreiche Proben haben uns gelehrt, dass ein schwülstiger, sich durch übertriebenes und falsches Pathos oft hervortuender Stil charakteristisch für Marsh' eigene Verse ist. Sein grösstes Verdienst bei der Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas scheint mir denn auch zu sein, dass er das Werk des unsterblichen Meisters wenigstens so wenig, wie ihm irgend möglich erschien, umgestaltet hat.

III. Bearbeitung von W. Hawkins.

1. Hawkins' Leben und Werke.

Verschiedene Quellen[1]) orientieren uns über des Verfassers Leben und Werke, über seine Persönlichkeit und sein Schaffen. Was zum besseren Verständnis seiner Shakespeare-Bearbeitung erforderlich scheint, sei hier mitgeteilt.

H. wurde 1722 geboren. Er studierte in Oxford und erwarb sich hier die akademischen Grade: 1741/2 B. A. und 1744 M. A., indem er sich schon damals unter den Alumnen auszeichnete. Besonders tat er sich hervor durch eine Erwiderungsschrift auf ein Essay Dr. Johnsons, in dem dieser das Pembroke College, dasjenige unseres Dichters, als „anest of singing-birds“ bezeichnete. Er wurde ordiniert als Priester der englischen Staatskirche, 1751 übernahm er jedoch die Professur für Poetik in Oxford. Gestorben ist er i. J. 1801.

[1]) Vgl. Literaturverzeichnis unter Ca.

Als Dichter und Schriftsteller ist Hawkins äusserst fruchtbar gewesen. Im Jahre 1758 veröffentlichte er 3 Bände „Miscellanies", später einen Teil der Aeneis in Blankversen übersetzt, Predigten und noch eine Reihe Einzeldichtungen. An dramatischen Werken hat er verfasst: Henry and Rosamond (1758), The Siege of Aleppo (1758), Cymbeline (1759). — Fassen wir die Urteile seiner Kritiker kurz zusammen, so müssen wir bekennen, dass sie für unseren Autor fast durchweg ungünstig sind. Diejenigen, welche auf seine dichterischen Anlagen Bezug nehmen, sind grösstenteils für ihn sogar gradezu vernichtend. Dichterisches Talent wird ihm vielfach rundweg abgesprochen, seine Dichtungen werden für phantasielose Machwerke erklärt. Anerkannt wird nur sein fleissiges und sorgfältiges Arbeiten sowie seine Gelehrsamkeit (z. B. ausdrücklich in einem Artikel der „Critical Review", s. Allibone's „Critical Dictionary" — „His erudition and labour demand our commendation"). Lassen wir einige seiner Kritiker zu Worte kommen:

In der „Biogr. Dram." wird H. besonders von Bakers Fortsetzern, Isaac Reed und Stephen Jones, hart getadelt. Ueber die Bearbeitung des „Cymbeline" heisst es dort: „The play is entirely ruined by Mr. Hawkins's unpoetical additions and injudicious alterations." Ein- oder zweimal sei das Stück nur aufgeführt worden, „the hand of the reformer having destroyed all its powers of entertainment." Das ist gewiss eine vernichtende Kritik, und nicht viel glimpflicher verfährt Genest (Band IV, p. 564) mit ihm in seinem zusammenfassenden Gesamturteile: „On the whole this is a wretched alteration." In literarhistorischer Beziehung vielleicht am interessantesten aber ist die Kritik von Werken unseres Dichters durch keinen Geringeren als Oliver Goldsmith, erschienen in der „Critical Review" (August 1759). Auch er kann von allen dichterischen Werken H.'s nichts als höchstens das Drama „The Siege of Aleppo" lobend erwähnen — als „deserving applause." Im übrigen tadelt auch er vor allem die geringe dichterische Begabung, die sich überall in H.'s Dichtungen ausprägt. Er untersucht H.'s Werke unter dem Gesichtspunkte des dreifachen

Charakters, in dem der Verfasser in ihnen auftritt, — als Geistlicher, als Kritiker nnd schlechthin als Dichter. Das Endurteil von Goldsmith lautet: „Be it enough to say in general that Mr. H. was not born a poet, or that imitation has spoiled him.“ Später hat dann Goldsmith nochmals in derselben Zeitschrift auf eine Verteidigung H.'s hin eine Replik erlassen, in der er jenen ziemlich derb abfertigt. — Die Zahl der über H.'s Werke ausgesprochenen und gedruckt erschienenen Urteile ist hiermit nicht erschöpft. Zahlreiche Kritiker haben sich damit beschäftigt; an Rezensionen wären etwa noch zu nennen: „Notes and Queries“ 2nd series XII; 163/64; 196; 217 und „Monthly Review“ (September 1759). Auch diese Kritiken sind — besonders wieder, soweit sein poetisches Talent in Betracht kommt, — nichts weniger als schmeichelhaft für H. So heisst es in dem zuletzt erwähnten Artikel am Schlusse: „We conclude him to be, on the whole, a sensible man, a tolerable Writer, and a better Critic; but very deficient as a Logician or Philosopher.“ Der Kritiker erklärt den Namen „modern bard“, den sich H. im Prologe wie im Epiloge zu seinem „Cymbeline“ im Vergleiche mit Shakespeare anmasst, für unberechtigt. Geringen Erfolg verspricht er sich auch von H.'s Streben nach dichterischem Lorbeer,[1]) denn, so schliesst er, „as a poetical genius is the gift of Nature, not of Art, those longings, however fervent, will never be satisfied.“

2. Hawkins' Bearbeitung des „Cymbeline“.

Waren bei den bis jetzt angeführten Kritiken neben dem „Cymbeline“ auch meist H.'s Werke im ganzen und im allgemeinen berücksichtigt worden, so wollen wir nunmehr auf die Bearbeitung von Shakespeares Drama im speziellen übergehen.

Was hat der Bearbeiter mit der Umänderung dieses Dramas angestrebt, waren seine Zwecke und Ziele zu loben

---

[1]) In seinem „Essay on Genius“ entschlüpft nämlich H. folgendes köstliche Bekenntnis:

— — — — — — — I covet lasting fame
And pant with longings for a poet's name.

oder zu tadeln, und schliesslich welches war die Art seiner Ausführung?[1])

Auf die erste Frage erteilt uns unser Autor selbst die Antwort, am eingehendsten und deutlichsten in seiner Vorrede. Der „Cymbeline", so behauptet er dort, gehöre zu den am wenigsten regelmässigen und daher am wenigsten bühnengerechten Dramen Shakespeares. Sein Bestreben bei der Umarbeitung sei deshalb darauf gerichtet gewesen, das Drama von dem besonders nachteiligen und überflüssigen Beiwerk zu reinigen und es soweit als irgend möglich zurückzuführen auf den „regular standard of the drama."[2]) — — I have accordingly endeavoured to new-construct this tragedy almost upon the plan of Aristotle himself in respect to the unity of time; with so thorough a veneration however for the great father of the English stage that, even while I have presumed to regulate and modernize his design, I have thought it an honor to tread in his steps, and to imitate his style, with the humility and reverence of a son. — — — etc. Infolge seines von vornherein festgelegten (!) Planes, sagt er dann weiter, habe er sich gezwungen gesehen, „to drop some characters, to contract others, and to omit some scenes and incidents of an interesting nature; — or rather to bring the substance and purport of them within the compass of a few short narrations." Er hoffe, dass die Charakteristik durch diese Manipulation nicht beeinträchtigt und verschlechtert worden sei, sondern dass die Charaktere seines Stückes in ihren wesentlichen Zügen den Shakespeareschen Grundtypen gleichwertig geblieben seien.

---

[1]) Z. T. sind selbstverständlich dieselben Fragen in den früheren Kapiteln implicite schon mitbehandelt worden; eine kürzere Fassung ergibt sich daher von selbst.

[2]) Was unter diesem Ausdrucke zu verstehen ist, wird in der „Biogr. Dram." auseinandergesetzt: — — — removing some part of the absurdities in point of time and place, which the rigid rules of dramatic law do not now admit with so much impunity as at the time when the original author was living. Ebenso bei Genest (Bd. IV, p. 561.): — — — reducing Cymbeline to the regularity of a modern Tragedy—the unity of time is preserved, and the unity of place not greatly violated.

In manchen Fällen habe er sich auch veranlasst gesehen weiter auszuholen als Shakespeare: „— — — I have had the opportunityof enlargiug and improving some of the original parts, (those particularly of Palador, and Philario, the Pisanio of Shakespeare) and, by varying certain incidents and circumstances, of giving a new cast to the whole drama.“ Der aus diesen Worten sprechende Eigendünkel unseres Autors wird in den folgenden zur unfreiwilligen Selbstironie; jeder, der Hawkins' Machwerk gelesen, wird wohl diese Beobachtung machen. Der Verfasser betont nämlich nochmals, dass es ihm fernliege, etwa Shakespeares Verdienst herabzusetzen; aber ein modernes Gewand, meint er, sei für ihn nützlich und notwendig — „provided it can be made tolerably to fit him“. (!) — Den Beschluss seiner Vorrede bilden Worte der Aufforderung an das Publikum, sein Stück unparteiisch aufzunehmen und zu beurteilen. Dass auch diese Bearbeitung verfehlt war und infolgedessen ohne Erfolg blieb, ist aus diesen Schlussworten allein schon deutlich zu erkennen; ähnlich wie Marsh sucht er sich darin durch die Aufzählung von allerlei Schwierigkeiten, die zu überwinden gewesen seien, den Rücken zu decken. Nicht allein mit den „gewöhnlichen“, sondern mit solchen von ganz „ausserordentlicher“ Art habe er zu kämpfen gehabt, und eine Clique von voreingenommenen Gegnern sowie Mangel an Popularität habe sein Werk bis dahin um den verdienten Erfolg gebracht. — Einige interessante Streiflichter auf unseres Bearbeiters Ziel und Streben werfen auch Prolog und Epilog. Einige Zeilen aus dem Prologe sind dieser Arbeit als Sinnspruch voraufgeschickt. Im Epiloge sind folgende Verse nicht uninteressant:

> You can't for shame condemn old British wit,
> (I hope there are no Frenchmen in the pit)
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Your muffs, your coffee, and down-beds fore-go,
> Follow the mighty Prussia thro' the snow; — — etc.

Nicht unerwähnt soll schliesslich bleiben, dass aus H.'s Versen öfters eine stark patriotische, streng britisch-nationale Ge-

sinnung spricht. Bemerkenswert sind derartige Verse aus seinem Gedichte „Essay on Genius“:

Warm in my breast may patriot passion glow,
Righteous resentment of my country's woe;
With voice and heart for ever may I stand
'Gainst vermin that devour my native land;
And in one wish my wishes centred be,
That I may live to hail my country free.

Dass diese vaterländischen Gefühle aber auch in dem uns gegenwärtig interessierenden Werke, in seinem „Cymbeline“, eine Rolle spielen, erhellt schon aus einigen Sätzen seiner Vorrede, in denen er ausführt, dass ihn neben anderem besonders das „echt Britische“ im Stoffe des Shakespeareschen Dramas angezogen habe.

Gehen wir nunmehr dazu über zu untersuchen, in welcher Weise unser Autor den für ihn massgebenden Grundsätzen bei der Ausführung seines Planes nachgekommen ist, indem wir das Stück selbst einer eingehenden Prüfung unterziehen. — Es ist schon angedeutet worden, dass diese Bearbeitung ebenso verfehlt war wie die vorhergehenden und ohne Erfolg auf der Bühne blieb.[1]) Hören wir jedoch zunächst, wie berufene Kritiker über ihren Wert urteilen. Besonders eingehend wird sie von den Verfassern der „Biogr. Dram.“ behandelt. Um es kurz zu sagen, das Opus wird durchaus verurteilt; es sei weder Fisch noch Fleisch, weder als Werk Shakespeares noch als eigene Schöpfung von Hawkins könne es in dieser Gestalt, d. h. bei der Ungleichartigkeit der verschiedenen zusammengeschweissten Teile, angesprochen werden. Entweder hätte der Bearbeiter die Autorität des grossen Meisters mehr achten oder aber ein selbständiges Ganzes allein nach dessen Fabel schaffen sollen: „it were to be wished that he had either fixed on the story only, and made the conduct and language of it entirely his own, or else that he had taken somewhat less liberty with his

[1]) Auch eine Widmung an die Gräfin von Lichfield, in der der Autor von „beispiellosen Schwierigkeiten“, „Unpopularität“, „ungerechter Handlungsweise“ und ähnlichen Dingen spricht, scheint nicht den erhofften Erfolg gehabt zu haben.

original.“ Auch Genest widmet H.'s Werke eine ziemlich eingehende Besprechung; doch auch seine Kritik fällt im ganzen durchaus ungünstig aus, wenn er auch anerkennt, dass manche selbständigen Einzelzüge nicht übel seien. Aber, so schliesst er, niemand könne sich mehr darüber wundern, dass alle möglichen Leute sich berechtigt und berufen fühlten, den aus der Mode gekommenen Shakespeare nach Belieben zu verstümmeln, wenn selbst ein Professor der Poetik es wagte, mit einem derartigen Machwerke an die Oeffentlichkeit zu treten.

Nachdem wir nunmehr verschiedene Kritiker sowie bereits früher den Autor selbst über das Stück als solches haben zu Worte kommen lassen, wollen wir jetzt zu einem ins Einzelne gehenden Vergleiche mit dem Original übergehen.

Nach dem dem Stücke — unter Beifügung der Namen der Darsteller — voraufgeschickten Personenverzeichnisse sind die auftretenden Personen die folgenden: Cymbeline, Cloten, Leonatus, Palador, Cadwal, Bellarius, Philario, C. Lucius, Pisanio—Imogen. Es fehlen also gegenüber dem Original an Personen — neben verschiedenen von ganz untergeordneter Bedeutung —: Die Königin, Jachimo, Cornelius und auch Philario. Shakespeares „Pisanio“ hat der Bearbeiter nämlich, aus „Caprice“ wie Genest richtig bemerkt, „Philario“ benannt und ihn vom Diener zum Freunde des Leonatus (Posthumus) erhoben, ähnlich wie Durfey. Der „Pisanio“ dieses Stückes ist seiner Nationalität nach Italiener, Clotens Vertrauter und willenloses Werkzeug. Cloten, der bei Shakespeare ein polternder von niemandem ernst genommener Narr ist, ist von dem Bearbeiter in einen ernsteren Charakter umgewandelt worden. — Als Schauplätze der Handlung werden angegeben: „Scene, partly a Royal Castle, and partly in and near a Forest in Wales.“

Enter two Lords.

I; 1. Der erste Teil dieser Szene bringt den wichtigsten Teil der Exposition, wie bei Shakespeare. Aehnlich wie seine Vorgänger sucht auch H. das Unwahrscheinliche und Gesuchte bei dieser Unterhaltung zweier Hofleute zu ver-

meiden, und zwar hilft er sich, indem er den einen Lord längere Zeit, etwa zwanzig Jahre, d. h. seit der Zeit des Raubes der Königskinder, im Auslande verweilt haben und erst seit kurzem zurückgekehrt sein lässt. So hat der andere Gelegenheit, ihn über die Ereignisse der Zwischenzeit und damit den Zuschauer über die Vorgeschichte des Dramas zu belehren. Diese stimmt zwar in den wichtigsten sachlichen Punkten mit derjenigen des Originals überein, ist in der Form jedoch völlig selbständig und hat eben auch einige inhaltliche Abweichungen aufzuweisen. Am bemerkenswertesten ist, dass es von der Königin heisst, sie sei kurze Zeit vorher gestorben, ohne ihren Plan, der auf eine Heirat ihres Sohnes Cloten mit ihrer Stieftochter Imogen abzielte, verwirklicht zu haben. Dafür verfolge jetzt aber der König diesen Plan um so eifriger weiter. Weil Imogen nicht geneigt sei, sich ihm zu fügen, werde sie innerhalb des Schlosses wie eine Gefangene gehalten. Neu ist ferner die Mitteilung von der — wenigstens einem Gerüchte zufolge — bereits erfolgten Landung des römischen Heeres. Der 2. Lord antwortet dem 1. auf seine Frage, wie die Verbannung des Leonatus im Lande aufgenommen werde:

> Some blame the king, all pity Imogen,
> And much lament the loss of Leonatus,
> Now the black Romans swarm upon our coasts,
> And virtue's call'd to proof.[1])

Sind also die sachlichen Abweichungen wenigstens nicht allzu bedeutend, so hat der Bearbeiter den Shakespeareschen Stoff doch in ein ganz neues Gewand gekleidet. Die einzige wörtlich übernommene Zeile scheint der nicht einmal glücklich eingefügte Vers Sh. I;45 zu sein (vgl. Textprobe S. 111). Soweit die metrische Form in Betracht kommt, ist an der Bearbeitung H.'s nichts auszusetzen; er geht äusserst sorgfältig und mit grosser Korrektheit zu Werke. Der poetische

[1]) Wie aus dieser Textprobe hervorgeht, weicht die Hawkinssche Bearbeitung in orthographischer Hinsicht von den früheren insofern ab, als die Majuskeln hier nicht mehr gebräuchlich sind. Auch durch einen bedeutend sorgfältigeren Druck unterscheidet sie sich rein äusserlich in wohltuender Weise von jenen.

Wert seiner Verse dagegen ist sehr gering! In seiner sorgsam gefeilten, aber gekünstelten und geschraubten Redeweise trägt er uns nicht wie Shakespeare die Ereignisse in den Hauptzügen vor, sondern mit allen unwesentlichen, uninteressanten und unpoetischen Einzelheiten. Als ein Beispiel für viele mögen die folgenden Verse dienen:

Our late queen (you know her, sir) whose age
Was thought t' advance beyond more hope of children,
Yet brought the joyful Cymbeline a daughter,
And to his kingdoms a most hopeful heir,
In lieu of those he lost: for Imogen
(Such is her name) took all the graces in,
Which the best wisdom of the times put to her,
As we do air, fast as 'tis minister'd. — — — etc.

Weiterhin wird dann der Tod der ersten Gemahlin Cymbelines, seine Wiederverheiratung mit der Mutter Clotens und der Tod auch dieser zweiten Gattin in ebenso weitschweifiger, ermüdender Weise erzählt. Interessant ist die Charakteristik dieser — also derjenigen in Shakespeares Drama entsprechenden — Königin:

A widow, bold, ambitious, cunning, cruel,
That rul'd his heart by acting what she was not.

Enter Cymbeline, Cloten, and Lords.

Die beiden Lords werden in ihrer Unterhaltung unterbrochen durch das Auftreten des Königs. Nach Cymbelines trivialen Eingangsworten: Well, sirs, the news abroad? — schliesst sich im wesentlichen ein Teil aus dem Original, nämlich Sh. IV; 3,23b—35, an, von dem die Verse 23b—26 wörtlich übernommen sind; nur ist zweimal der Vers geglättet: in V. 25 tritt (nach Rowes Beispiele) für „a" das prägnantere „large" ein, in V. 26 für „gentlemen" — „gentry". — Cloten schliesst sich den mutvollen Worten seines Vaters (die H. übrigens teilweise wörtlich von Sh. übernimmt; vgl. III; 1,49b—53) mit nicht minder begeistertem Ausrufe an.

Enter C. Lucius, Pisanio, and Attendants.

Es wird die Ankunft römischer Gesandter gemeldet, des Caius Lucius und des „Italian spark" Pisanio, die beide schon von einer früheren Gesandtschaft her am Königshofe

bekannt sind. — H. bietet uns in diesem Auftritte ein aus verschiedenen Shakespeareschen Szenen — im wesentlichen III; 1 und III; 5, 1—17 — bunt zusammengestücktes und -geflicktes Machwerk. Bald an dieser, bald an jener Stelle werden Anleihen bei Shakespeare gemacht, und das alles wird zusammen mit eigenen Erzeugnissen zu einem nicht immer harmonischen Ganzen zusammengeschweisst. — Lucius verlangt den schuldigen Tribut. Cymbeline entgegnet mit Worten, die der Bearbeiter aus zahlreichen Originalversen zusammengestellt hat: Sh. III; 1, 11b—12a, 47—49a, 12b—14a (mit „faces" für „noses"), III; 5, 4b—7a. Die darauf erfolgende Antwort des Römers ist gleichfalls typisch für die Schaffensweise von Hawkins. Er will die wundervollen Shakespeareschen Verse III; 1, 18—22 in seine Bearbeitung hinüberretten, weiss dies jedoch auf keine geschicktere Art auszuführen, als indem er sie dem Lucius in den Mund legt. Dieser gibt an, er habe sie bei seinem letzten Aufenthalte am britischen Hofe aus des Königs Munde gehört und wiederholt sie nun![1]) Den Höhepunkt dieses Auftrittes bildet eine sich über 12 Zeilen erstreckende Rede des Königs, die nach jenen Worten des Lucius an diesen gerichtet ist. Cymbeline renommiert mit der Macht Britanniens, das einem Julius Cæsar getrotzt habe, und er fährt dann fort:

To-morrow we will meet you in the field,
And this fair land is yours, if you can win it;
If not, our crows shall fare the better for you.

Hiernach schiebt der Bearbeiter unvermittelt die Verse Sh. III; 1, 69 sowie III; 5, 16 in folgender Fassung ein:

Caius thou'rt welcome: give him tendance, lords,
And feast him as befits his quality;

Schliesslich werden auch noch Clotens Worte aus Sh. III; 5, 13—14 Cymbeline in den Mund gelegt. Nach einer kurzen Entgegnung (=Sh. III; 5, 14—15) geht Lucius mit Pisanio ab.

[1]) Zu diesen Worten ist folgende Bühnenweisung angegeben, durch die auf die spätere Entwicklung der Handlung hingedeutet werden soll: „During this speech, Cloten whispers Pisanio". (sic!)

Dass bei dieser Art, Verse des Originals zusammenzuflicken, die logische Entwicklung leiden muss, dass kein harmonisches Ganzes entstehen kann, liegt auf der Hand. Diese letzte längere Rede Cymbelines enthält geradezu Sinnwidrigkeiten und Widersprüche in sich selbst. Ja mehr, dieser ganze letzte Auftritt ist in gewisser Weise — sofern man nämlich seine Vorbereitung durch Ankündigung der Landung des römischen Heeres (vgl. S. 110) in Betracht zieht — ein logischer Nonsens, er hat wenigstens an dieser Stelle keine Existenzberechtigung! Der Einfall der Römer ist doch erst die Folge vom Scheitern der Gesandtschaft, von der Ablehnung der Forderungen des Lucius. Freilich die Erklärung für diesen Verstoss unseres Autors gegen die Logik ist nicht schwer zu finden: er steht, wie wir erfuhren, unter dem Banne der „drei Einheiten" der pseudoklassischen Tragödie!

Zwischen den nach dem Abgange der Gesandten auf der Szene Zurückbleibenden entwickelt sich ein Gespräch, dessen Hauptinhalt das Versprechen Cymbelines an Cloten ist, seine ungehorsame Tochter zu enterben, wenn sie nicht in völlige Trennung von Leonatus und in die Heirat mit dem Prinzen willige, sowie ihn selbst als seinen alleinigen Erben einzusetzen. — Der poetische Wert dieser selbständigen Interpolation ist äusserst gering. Als Beispiel mögen folgende Verse dienen, die auch eine der bei H. besonders beliebten Parenthesen enthalten:

— — — Cloten, our now heir, (sic!)
(For the base Imogen our sometime daughter
Has lost all right in us) if so it hap
That I must leave my life in battle, thine
Is this imperial crown. — — — etc.

Zum Schlusse richtet der König Worte der Ermutigung an die um ihn Versammelten (teilweise aus dem Original stammend, so Sh. III; 1,55 und 60/61); auch diese Rede ist wiederum durchaus typisch für Hawkinssche „Poesie", der Schluss lautet:

The gore-besmeared Mars infuse his fury
Into our soldiers breasts; for our own self

We go to battle with a blither heart,
Than ere did jovial bridegroom long repuls'd,
Into his mistress' bed. Sound there aloft
Our instruments of war, that British bloods
May boil to martial music. Forward pass.

Cloten bleibt allein zurück. In einem Monologe schildert er seine Liebe zu Imogen. Alle seine Bemühungen, sie Leonatus abspenstig zu machen, sind jedoch bis jetzt erfolglos gewesen. Mit Hilfe des jungen Pisanio, mit dem er bei Gelegenheit der früheren Gesandtschaft ein Komplott gegen den in Rom in der Verbannung lebenden Leonatus geschmiedet hat, hofft er sein Ziel zu erreichen. — Der Römer lässt denn auch nicht lange auf sich warten. Die Art der Ausführung des hier folgenden Auftrittes demonstriert die „dramatische Kunst" unseres Autors, deren Wesen er in seiner Vorrede zu erklären suchte. Der Teil der Handlung, den die ganz unterdrückte Rolle Jachimos ausfüllte, wird nämlich hier gewissermassen durch die Erzählung Pisanios ersetzt. Ihr Inhalt entspricht im wesentlichen dem Stoffe der Handlung der Originalszenen II; 2 und 4, aus denen auch verschiedene wörtliche Entlehnungen gemacht worden sind: Der getroffenen Vereinbarung gemäss, so erzählt Pisanio, habe er zu Rom im Kreise von Freunden laut die Zugänglichkeit der britischen Frauen und so auch der des Leonatus gerühmt. Dieser, gleichfalls anwesend, sei aufgebraust und entrüstet auf ihn losgesprungen; trotzdem aber habe er auf allgemeines Verlangen seine Abenteuer am britischen Hofe — mit denjenigen des Shakespeareschen Jachimo identisch! — erzählt. Diese Erzählung wird natürlich von ihm hier wiederholt und am Schlusse hinzugefügt, man glaube in Rom, dass Leonatus blutige Rache zu nehmen gesonnen sei. — Im weiteren Verlaufe des Dialogs preist Cloten nochmals die hervorragenden Eigenschaften Imogens. H. legt ihm hierbei Worte von Shakespeares Imogen in den Mund, die in diesem Zusammenhange gradezu komisch wirken, nämlich mit nur geringfügigen Aenderungen die Verse Sh. II; 3, 138b—141. Darauf erwidert Pisanio mit dem unvergleichlich „schönen" Ausspruche:

This Leonatus is a thorn, my lord,
That pricks your side of greatness.

Der Schluss dieses Auftrittes ist für den veränderten Gang der Handlung von Bedeutung. Wir erfahren nämlich aus Clotens Worten, dass er das Verbrechen des Hochverrats auf sich geladen hat:

— — — Britain, thou hast
Loud service of my tongue; my heart is Cæsar's,
Of whom I'll hold my crown; — — — etc.

Es erhebt sich die Frage, aus welchem Grunde der Bearbeiter diesen neuen, ganz selbständig erfundenen Zug in sein Stück hineingetragen habe. Wie sich später ergeben wird, kann als einziger Beweggrund nur ein gewisses „dramatisches Gerechtigkeitsgefühl" in Betracht kommen: Für Clotens Tod sowie für Paladors Begnadigung soll auf diese Weise eine Erklärung und Begründung gegeben werden.

Enter Philario.

Die beiden Verschworenen ziehen sich bei Philarios Anblick eiligst zurück. — Der sich anschliessende Schlussteil der Szene entspricht Sh. III; 2, 1—23, reicht aber — das braucht kaum betont zu werden — nicht im entferntesten an die Vorlage heran. Philario spricht zunächst Zweifel an der treu-britischen Gesinnung Clotens aus, Zweifel, die durch Antreffen in derartiger Gesellschaft noch bestärkt worden sind. Dürftige, ganz unberechtigterweise umgeformte Verse sind es, die den Monolog Philarios bilden. Inhaltlich stimmt er im übrigen mit demjenigen Pisanios in der erwähnten Szene des Originals annähernd überein. Abweichend ist nur, was im Gegensatze zum Original durchaus unsympathisch berührt, dass Imogens Schuld für möglich, ja für wahrscheinlich gehalten wird:

— — — — — Perhaps she's fall'n. —
She's fair, — that's much; — she's young, — that's more — I hold
The virtue of the best attemptable. — — — etc.

Die 1. Szene des I. Aktes schliesst damit. Wie wir gesehen haben, zerfällt sie in Wirklichkeit in eine Reihe

von Einzelszenen, in „Auftritte“, wie wir sie nennen wollen. Der Bearbeiter hat Szenenteile des Shakespeareschen Dramas zu einem Ganzen zusammenzuschweissen versucht — mit wenig Glück und wenig Geschick! Die ihn zu diesem Schritte veranlassenden Beweggründe sind natürlich mit denjenigen identisch, die auch bei seinen Vorgängern massgebend waren. Es mangelt aber dieser „Szene“ durchaus an harmonischem Aufbau, an Folgerichtigkeit der Handlung; in buntem Wirbel folgen sich die einzelnen Bestandteile. — In Bezug auf die äussere Form ist schon erwähnt worden, wie peinlich korrekt sie sei. Damit seine Verse metrisch völlig regelrecht werden, scheut sich unser Autor nicht, durch Parenthesen, nichtssagende Flickwörter und -sätzchen seine Verse ihrem stilistisch-poetischen Werte nach noch mehr herabzusetzen. Erinnern wir uns allerdings, welch nüchterne, unpoetische und formale Natur er war, so kann diese Tatsache kaum Wunder nehmen.

I; 2. Die Szene spielt in Imogens Gemach; die Eingangsverse sind ein Selbstgespräch Imogens. Aus verschiedenen Partien des Originals sind diese Verse entliehen, aus Sh. I; 6 die V. V. 1—4, aus Sh. I; 3 die V. V. 29—30, allerdings mit gewissen Aenderungen. — Für ihren Kummer lässt der Dichter die verlassene Frau schliesslich Trost bei der Philosophie suchen:

Now to my book — Philosophy, best doctor,
Thou wisely dost prescribe to human woe
The lenitive of patience. — (Reads).

Enter Philario.

Imogen bemerkt den eintretenden Philario zunächst nicht. „Ihr Blick“, spricht dieser bei sich selbst, „ist keusch wie der Dianas,“ aber — „seems“ is often read for „is“, deshalb beschliesst er, sie während des Lesens der Briefe ihres Gemahls, die er ihr überbringt, genau zu beobachten. — Die Szene entspricht im übrigen dem restierenden Teile der am Ende von I; 1 abgebrochenen Originalszene, also Sh. III; 2, 24 ff (bis etwa V. 71). Unser Bearbeiter hat es in diesem Falle über sich gewonnen, seine Vorlage zum grössten Teile zu kopieren: die Verse Sh. 27—64 sind meist

Wort für Wort von ihm für sein Stück benutzt worden. Der abschliessende Teil dieser Szene entspricht in gewisser Hinsicht einem Stücke aus der Originalszene III; 4: Philario rät Imogen, damit sie die Schildwachen unangefochten passieren könne, sich durch Männerkleider unkenntlich zu machen. Imogen sagt zu, die Kleider ihres Pagen anzuziehen, und Philario verlässt sie mit dem Versprechen, Pferde und alles zur Reise Nötige zu besorgen. — Auch in diesem letzteren Teile klingen zum wenigsten verschiedene Verse an das Original an, nämlich Sh. III; 4, 157, 169/70 (mit Auslassung des Wortes „first“ — Versglättung!) und zum Schlusse 134—37.

Der I. Akt der Bearbeitung schliesst mit dieser Szene ab. An ihr ist dasselbe zu tadeln wie an der ersten. Zwar hat sich der Bearbeiter hier enger an seine Vorlage angeschlossen, was ihm nur zum Ruhme und seinem Werke zum Vorteile gereichen konnte; aber bei den eigentlich verschiedenen Motiven in den beiden vorbildlichen Szenen und bei der Verschiedenheit der Charaktere von Shakespeares Pisanio und Hawkins' Philario konnte trotzdem nicht ein einheitliches Ganzes entstehen. Diese 2. Szene ist daher auch kaum imstande, den durch die erste hervorgerufenen Eindruck abzuschwächen und das Urteil über den ganzen Akt günstiger zu gestalten.

Enter Cloten and Lords.

II; 1. Als Zwischenzeit zwischen dem I. und dem II. Akte ist eine Zeitdauer von etwa zwei Stunden und als Tageszeit die Mittagszeit angenommen worden. Im Anfange der vorhergehenden Szene sagt nämlich Imogen, es sei 10 Uhr morgens, und im Laufe dieser Szene bemerkt der 2. Lord, er habe 2 Stunden zuvor Philario samt einem Pagen fortreiten sehen. — Die Eingangsverse mit ihren Schmähworten gegen Leonatus und ihren faden Schmeicheleien erinnern an die Originalszene I; 2. Die dort vorkommenden Scherze und Spässe sind jedoch in H.'s nüchternen Worten nicht wiederzuerkennen; obendrein ist auch der 2. Lord von ihm in einen ebenso abstossenden Lobhudler wie sein Genosse umgewandelt worden — in gewisser Weise allerdings infolge

der Veränderung des Charakters Clotens. — In ihrem ferneren Verlaufe bildet diese Szene das Pendant zu Sh. III; 5, 29—79. H. legt gleich zu Anfang seinem Cymbeline Worte in den Mund, die für diesen viel roheren und insbesondere wegen seines Verhaltens gegen seine Tochter weit abstossenderen Charakter, als der Shakespearesche Cymbeline es ist, durchaus unpassend sind. Vorher hatte er von der Verstossung seiner Tochter gesprochen, ausserdem hatte er die grässlichsten Drohungen gegen Leonatus ausgestossen, und jetzt legt H. ihm die auf einen grundverschiedenen Ton gestimmten Worte in den Mund, die Shakespeare seinen Cymbeline II; 3, 46—49 sprechen lässt. Ebensowenig stimmt aber auch das, was er kurz nachher als seine unumstössliche Absicht ausspricht, nämlich sich für immer von der Ungehorsamen loszusagen, zu jenen Worten. — Nachdem es durch verschiedene Recherchen zur Gewissheit geworden ist, dass Imogen heimlich geflohen ist — scharfsinnigerweise vermutet man sogleich, dass sie mit dem bewussten Pagen identisch sein müsse — beauftragt der König Cloten, auf der Stelle die Verfolgung der Flüchtlinge aufzunehmen, denn, so versichert er,

All Italy in arms would hurt us less
Than what aggrieves us here —

Auch diese der Flucht Imogens beigelegte Bedeutung lässt sich kaum mit dem Inhalte der früheren Aeusserungen des Königs in Einklang bringen. Doch das kümmert unseren Autor wenig. Für den späteren Verlauf der Handlung ist die Verfolgung Imogens durch Cloten und seine sich daraus ergebende Anwesenheit in den Wäldern von Wales eben erforderlich, und durch diesen Auftrag entfernt er jenen am einfachsten vom Hofe und bringt ihn an den gewünschten Ort. — Mit Worten des Königs, die zu einem erbitterten Kampfe gegen Rom auffordern und seine Mannen anspornen (vgl. Sh. IV; 3, 32—35), schliesst die Szene.

Enter from the Cave Bellarius, Palador, and Cadwal.

II; 2. Der Bearbeiter schliesst sich hier enger als in irgend einer vorhergehenden Szene an sein Vorbild an;

allerdings hält er es für nötig, durch allerlei Kürzungen, Umstellungen und Wortvertauschungen den Shakespeareschen Text umzuformen, wenn auch in verhältnismässig bescheidenen Grenzen. Uebernommen sind zunächst — immer mit den eben angedeuteten Veränderungen — die Verse Sh. III; 3, 1—75. Darauf gehen Palador und Cadwal ab, und den Schluss bilden die Verse Sh. IV; 2, 170/71 und 176b—81, indem dazwischen die Verse Sh. III; 3, 82—84 eingeschaltet sind. Die einzige bedeutendere Abweichung vom Originaltexte ist die Schilderung, die unser Autor eingehender als Shakespeare vom Leben der Naturmenschen zu geben versucht, d. h. der Sh. III; 3, 12—26 entsprechende Passus. Offenbar hat der Formalist Hawkins an der feinen, natürlichen Schilderung des grossen Dichters das Formelle und Definitionsmässige vermisst. Nach dieser Richtung hin hat er die betreffenden Verse umgegossen, und sie sind denn auch so unnatürlich und unpoetisch wie nur irgend möglich ausgefallen. Wenige von ihnen genügen, dies darzutun:

Our life, my boys, is such as mortals led
Ere living was an art. The busy knaves
That clatter in yon world, are mad to purchase
Honour with danger; wealth with envy; pleasure
With manifold infirmity; while we,
Poor in possession, in enjoyment rich,
Have no more wants than means; our av'rice is not
Wider than are our stomachs; — — — etc.

Enter Philario, and Imogen in boy's clothes.

II; 3. Sieht man von den durch die Abweichungen im Charakter Philarios von Shakespeares Pisanio sich notwendig ergebenden Veränderungen ab, so entspricht diese Szene inhaltlich ziemlich genau Sh. III; 4. Sehr selten jedoch schliesst sich der Bearbeiter hier wörtlich oder auch nur einigermassen eng an seine Vorlage an. Wie wir von früher her wissen, herrscht bei Philario kaum noch ein Zweifel über Imogens Schuld, und man muss daher annehmen, er habe sie in diese Wildnis geführt, um der Aufforderung seines Freundes Leonatus, das ungetreue Weib aus dem Leben zu schaffen, leichter nachkommen zu können.

Daher auch seine kurze abweisende Antwort auf Imogens ängstliche Frage, wohin er sie führe, eine Frage, der übrigens das folgende, zum mindesten seltsam zu nennende „poetische“ Bild angefügt ist:

For see the lamp of Phoebus is nigh quench'd
In Thetis' watry bosom.

Der Inhalt des Briefes ist fast wörtlich übernommen; die nötigen Abänderungen sind jedoch nicht unterlassen, wie am Anfange „My wife, Philario, hath — — —“ und am Ende „— — — — and a traitor to friendship“. Darauf folgt die Bühnenweisung „Imog. drops the letter, stands silent, and in the utmost consternation“. Doch Philario bleibt hartherzig, ohne die geringste Rührung stellt er die Frage an die Aermste:

Madam, what cheer? are you prepar'd to die?

Imogens Klage hat der Bearbeiter zwar teilweise dem Wortlaute nach aus seiner Vorlage (Sh. III; 4, 42 ff und später 116—118) übernommen, doch hat er sich einiger ganz geschmackloser Aenderungen nicht enthalten können, wie z. B. am Schlusse des ersten Passus:

No jewel taken with me but my honour,
To hear I'm false? oh! oh!

Alle Klagen Imogens können jedoch vorläufig noch nicht den Mordgesellen umstimmen. Ohne mit der Wimper zu zucken, herrscht er sie an:

One pray'r and I dispatch —

und darauf mit den nicht ganz verständlichen Worten:

With what a weight descends the guilty soul,
Sunk with a load of unrepented crimes?
For such th' infernal ministers prepare
The darkest cells of Erebus.

Wir sehen hier Philario also noch fest entschlossen, den Wunsch seines Freundes zu erfüllen. Doch es bedarf nur der Aufforderung Imogens, nicht länger zu zögern:

— — — — Nay, preach not,
But do thy work — — — etc.,

(ähnlich Sh. III; 4, 70 und 98—101), und er ist völlig umgestimmt. Er schleudert sein Schwert fort und kommt nun

ganz plötzlich zu der Ansicht, dass sein Freund getäuscht sein müsse. Die Worte, die er hier spricht, setzen sich aus buntem Gemisch — nicht erheblich veränderter — Shakespearescher Verse zusammen: III; 4,75/76, 122—25 und 35b—39. Es ist unbestreitbar, dass diese plötzliche völlige Gesinnungsänderung Philarios durchaus unmotiviert eintritt. Möglich, dass der Autor sie schon durch die erwähnten etwas dunklen Worte hat andeutend vorbereiten wollen; doch selbst dann läge nicht eine ausreichende Begründung vor. Der vollkommene Mangel an dramatischem Geschick macht sich auch hier bemerkbar; Hawkins ist nicht imstande gewesen, die Umstimmung seines Philario allmählich von Zug zu Zug durchzuführen! Ueberdies kann man ihn nur der grössten Willkür zeihen, dass er den Shakespeareschen Pisanio, der ja von Anfang an nicht an Imogens Schuld glauben mag, nicht einfach kopiert hat.[1]) — Der Schluss der Szene ist von geringerem Interesse. Der soeben getadelte Fehler wird gewissermassen vom Autor von neuem wiederholt, so dass Philario nun völlig wie ein schwankendes Rohr erscheint. Ausserdem ist die wenig logische Folgerichtigkeit in verschiedenen Erwiderungen seiner Personen zu bemängeln; es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser grobe Verstoss nicht zum geringsten in der wenig kritischen Auswahl von Stellen des Originals begründet ist. — Imogen beklagt nämlich ihr Geschick weiter in Worten, die den Versen Sh. III; 4, 51—56 ähneln; Philario hingegen versucht nun plötzlich wieder „to probe her still more deeply", und er tut dies in einer längeren an Imogen gerichteten Rede, deren Sinn dunkel ist. Eine neue Aufforderung Imogens jedoch, seinen blutigen

---

[1]) Wie aus dem späteren Verlaufe der Handlung hervorgeht, ist es H.'s Absicht gewesen, seinen Philario darzustellen als schwankend zwischen der Ueberzeugung von Schuld und Unschuld Imogens; auch einen intriganten Zug hat er seinem Charakter beimischen wollen. Dies ist ihm jedoch nicht gelungen; der ganze Charakter wird vielmehr in dieser Form unerklärlich. Der Hauptmangel ist, dass es ein Ding der Unmöglichkeit ist, zu erkennen, ob Ph. seine wirkliche Ueberzeugung ausspricht, oder ob er heuchelt. Dass letzteres der Fall sei, entspricht der Absicht des Autors; ersteres wird aber der unbefangene Zuschauer annehmen.

Auftrag sofort ohne Zögern auszuführen, wirkt wieder in derselben Weise wie vorher auf ihn. Zunächst werden ihm die Worte Pisanios aus Sh. III; 4, 101b–104a und III; 2, 10–11 (his mind — — — to thine — — —), die durchaus für diese Situation passen, in den Mund gelegt; dann aber fährt er fort:

— — — — — and awhile
You in some residence obscure shall 'bide,
As is thy present habit. — Come, let's hence.
Sure this discourse has much bewilder'd me,
Or we have march'd too wide. — Fortune befriend us,
Else we have far to supper. — This way, lady. (Exeunt).

Ueber den Kontrast dieser Verse mit den vorhergehenden von Shakespeare stammenden brauchen wir keine Worte zu verlieren.

Enter Bellarius.

II; 4. In ihren wesentlichen Bestandteilen liegt dieser Szene Sh. III; 6 zu Grunde. — Zunächst spricht Bellarius in einem kurzen Selbstgespräche die nicht weiter begründete und daher nicht recht verständliche und erklärliche Absicht aus, dem Könige bei der ersten sich bietenden Gelegenheit seine Söhne wiederzuzuführen. Vielleicht soll auf diese allerdings ziemlich ungeschickte Art die spätere Entwicklung der Handlung vorbereitet werden.

Enter Philario and Imogen.

Die Episode des Zusammentreffens der beiden mit Bellarius ist ganz unnötigerweise und in poetisch durchaus minderwertiger Form in die Länge gezogen. — Imogen bewundert die alt-ehrwürdige Gestalt des vermeintlichen Eremiten. Philario bittet für sich und seinen „Neffen Fidele" um Beherbergung, da sie auf dem Wege nach Milford in dem wilden Forste vom Hereinbrechen der Nacht überrascht worden seien. Freudig heisst sie der Alte willkommen; er fordert sie zum Bleiben auf — leider in abgeschmackten Redewendungen:

— — — tarry awhile,
And purge your lungs of the foul air o' th' city,
Or of the court, for that is sickly too —

Ebenso trivial sind die Lobesworte Imogens:

— — — Uncle, we have found
Delightful lodging, and a gracious host — — —

Ohne erkennbare Veranlassung zieht jetzt Philario plötzlich ein Fläschchen hervor, um es Imogen zu überreichen, dabei die Heilkraft des Inhalts laut rühmend. Diese quittiert mit einem gemächlichen „Uncle, I thank you“ und kostet von der Flüssigkeit. — Die nähere Aufklärung über dies für den Nichtkenner des Shakepeareschen Dramas immerhin etwas mysteriöse Fläschchen und seinen ebenso geheimnisvollen Inhalt bleibt der Autor dem erstaunten Zuschauer vorläufig schuldig.

Enter Palador and Cadwal.

Die ersten Worte, die Palador spricht, stimmen ungefähr mit Sh. III; 6, 28/29 überein. Nun aber ist H. auf die eigenartige Idee verfallen, die Jünglinge die beiden Fremden für Götter ansehen zu lassen:

— — — — — — — they are Gods that come
In visitation to our hermitage —
The eldest is God Pan; the other seems
Like swift-leg'd Mercury, or the God of Love,
Drest in his mother's smiles. — Down, Cadwal, down
On knees of adoration, and beseech
Propitious aspect from their deities —
Hear us immortal pow'rs. — (Kneels).

Dass diese vom Bearbeiter selbständig eingefügte Episode unangebracht, gekünstelt und zum mindesten seltsam ist, ist nicht zu bestreiten. Wenn aber Genest (a. a. O. unter „Hawkins“) dem Autor besonders daraus einen Vorwurf macht, dass er einen in weltabgeschiedener Wildnis aufgewachsenen Jüngling derart in der antiken Mythologie bewandert sein lasse, so könnte man dem immerhin leicht entgegenhalten, dass die Belehrung durch Bellarius hier wirksam gewesen sein könne. Tatsächlich wird auch dieser Umstand von letzterem, wenn auch mit Bezug auf andere Dinge, einmal ausdrücklich hervorgehoben (vgl. Sh. III; 3, 14). Auch der Tadel desselben Kritikers in Rücksicht auf die chronologischen Verhältnisse (zu jener Zeit seien die

Beziehungen zwischen Rom und Britannien noch sehr oberflächlich gewesen) ist nicht recht treffend, denn erstens sind diese Beziehungen von unserem Autor, wohl in bewusster Absicht, als ziemlich rege hingestellt worden, wie beispielsweise der Austausch von Gesandtschaften, der zwischen beiden Reichen mehrfach vorgenommen wurde, zeigt, sowie auch das Verhältnis Clotens zur römischen Regierung, und dann wäre dieser Anachronismus kaum von schwerwiegender Bedeutung. Anachronismen sind ja auch in Shakespeares Dramen — man nehme nur den Cymbeline! — durchaus nichts Seltenes, besonders in der Form, dass moderne Verhältnisse auf ältere Zeiten übertragen werden. Nein, der Vorwurf hat sich gegen das Gesuchte und Unwahrscheinliche an der ganzen Situation zu richten. — Die beiden Jünglinge werden durch ihren Adoptivvater sofort über ihren Irrtum belehrt, und nun finden sich auffälligerweise sehr bald die Herzen der Geschwister. Imogen gedenkt sogleich ihrer verschollenen Brüder (vgl. Sh. III; 6, 76 ff). Palador richtet an Philario eine Bitte, die nun allerdings im Munde dieses Jünglings, der fern von menschlichem Tun und Treiben emporgewachsen ist, durchaus komisch klingt:

— — — — — — — — — we would learn
The mystery of life; the art of war;
The policy of kings; the rules of states;
Will you instruct us? we are ign'rant yet
What drawing breath is good for.

Philario ist begreiflicherweise aufs höchste erstaunt ob dieser Aeusserung des jungen Mannes, die so vielseitiges Interesse verrät, und er spricht seinen Zweifel aus, ob er es nicht statt mit einer Höhlenbehausung mit einer „nursery of demigods" zu tun habe. Die Unterhaltung wird jedoch durch die Aufforderung des Bellarius, zum Abendessen in die Höhle einzutreten, unterbrochen, und die Szene und damit der II. Akt schliessen mit Worten Paladors, die mit Sh. III; 6, 94 übereinstimmen.

Enter Philario from the Cave.

III; 1. Aus dem einleitenden Monologe Ph.'s erfahren wir, welchen Zweck er mit der Ueberreichung des Fläsch-

chens an Imogen verfolgt hat: er will sie von neuem auf die Probe stellen, da er sich noch immer kein klares Urteil über ihre Schuld oder Unschuld gebildet hat! Man kommt aus den Widersprüchen in diesem Stücke nicht heraus; es ist das gleiche Spiel wie früher (vgl. S.S. 120/22). — Er will sie glauben machen, sie habe tödliches Gift getrunken, um ihre wahre Gesinnung, wenn sie in Todesangst schwebe, erkennen und so die Wahrheit erfahren zu können. In Wirklichkeit sei der Trank jedoch nur ein Betäubungsmittel, das später anregend wirke, (— wie wir ihn aus Shakespeares Stücke kennen; vgl. dort I; 5, 36 ff).

Enter Bellarius.

Als Begrüssungsworte an den Eintretenden legt unser Autor seinem Philario — in etwas gewaltsamer Manier — Worte in den Mund, die Shakespeare seine Imogen im Selbstgespräche äussern lässt, nämlich IV; 2, 33/34 (mit den nötigen Aenderungen). Nicht weniger gekünstelt aber sind die nun folgenden Lobpreisungen Philarios auf die beiden Jünglinge. Ein interessanter Auszug daraus sei mitgeteilt:

By Jove multipotent there's not a couple,
Whose praise fame trumpets with her loud'st O yes,
That can out-peer these twain —

Diese Verse sind nämlich aus den verschiedensten Stellen Shakespearescher Stücke zusammengestellt: „Troilus und Cress."[1]) IV; 5, 129 (an welcher Stelle sich allein im ganzen Shakespeare die Beteuerungsformel in dieser Form findet), ferner aus dem gleichen Drama IV; 5, 143 vereinigt mit III; 3, 210, sowie schliesslich „Cymbeline" III; 6,87. An das Ganze schliessen sich noch die Verse IV; 2, 171—76.

Enter Palador, Cadwal, and Imogen.

Die nun folgenden Zeilen weisen mehrere wörtliche Entlehnungen aus der Vorlage auf, so Sh. IV; 2, 17—24, 6 und 10/11; jedoch weicht die Handlung insofern von der Vorlage ab, als in der Bearbeitung die drei Einsiedler den

[1]) Genest (a. a. O, unter H.'s „Cymbeline") kritisiert die Uebernahme der Verse aus diesem Drama wie folgt: „— — — as they do Shakespeare no credit, they would have been better omitted."

Schauplatz alsbald wieder verlassen — um der Jagd obzuliegen. Die beiden Fremdlinge werden also allein gelassen, und ein neuer Auftritt mit Imogen und Philario als einzigen Teilnehmern beginnt; eine Neuauflage der früheren könnte man ihn am treffendsten nennen. Ph. hat schon mit Vergnügen konstatiert, dass sein Trank zu wirken begonnen hat: Imogen fühlt sich krank. Er kann also zur Ausführung seines Planes schreiten! — Imogen rühmt die Freundlichkeit und Güte ihrer Gastgeber (Sh. III; 6, 88/89 übernommen). Doch Philario (sich z. T. der Worte von Shakespeares Posthumus bedienend — Sh. II; 5, 19—32) schleudert ihr statt jeder Antwort neue Vorwürfe ins Gesicht. Imogens Staunen ist masslos — ganz erklärlicherweise! In ihren erstaunten Ausrufen könnte man eine unfreiwillige Selbstkritik und Selbstironisierung des Autors erblicken:

What hear I, Gods! und dann: Am I awake?
Or have you senses perfect?

In Wahrheit, es ist unbegreiflich, wie dieser Mensch chamäleonartig seine Meinung wechseln kann! Doch genug, er gedenkt nunmehr zum letzten Schlage auszuholen, und er fühlt sich gar schon wie ein zweiter Cäsar ob seines Sieges, oder gar jenem noch überlegen wegen der Schwierigkeit seiner Aufgabe:

I have atchieved more than er'e did Julius,
And will be chronicled 'mongst those wise few.
That have out-craftied women.

Es entspinnt sich nun ein schier endloser Dialog zwischen dem Kläger und der Angeklagten. Als alle auch noch so sehr spezifizierten Anschuldigungen ohne Wirkung bleiben, entschliesst jener sich, seinen Haupttrumpf auszuspielen: Mit Stentorstimme ruft er ihr's zu —

That draught was tinctured with a mortal juice!

Aber die erhoffte Wirkung bleibt aus. Im Gefühle ihrer Unschuld bleibt Imogen ruhig und fest. Zwar glaubt sie schon den Tod in ihren Adern zu fühlen, aber für sie ist der Tod nur die Erlösung von Jammer und Herzeleid:

How sweetly do they sleep whom sorrow wakes not!

Gegenüber einer solch entschlossenen Haltung scheint nun

selbst dieser verstockte Mensch nicht länger widerstehen zu können. Zu Tränen gerührt, bittet er Imogen um Verzeihung, indem er ihr in wenig glaubhafter Weise beteuert:

I would have ta'en my sucking infant's throat,
And broach'd it with my martial scymeter,
E're touch'd thy precious life.

Er weiss nichts Besseres zu tun, als den Fluch des Himmels auf alle eifersüchtigen Narren herabzuwünschen und seinem eigenen Schicksal zu fluchen. Imogen verlässt ihn schliesslich mit Worten der Verzeihung und des Danks für die freundlichen Wirte, um den Tod im Innern der Höhle zu erwarten.

Unwillkürlich fragt man sich, ob nun diese neue Umstimmung Philarios zu Imogens Gunsten, die trotz allem nicht recht begründet erscheint, eine endgültige sein und bleiben wird. Wie früher schon einmal angedeutet wurde, ist es offenbar die Absicht des Autors gewesen, seinen Philario sich nach langem Schwanken endlich für die Unschuld Imogens entscheiden zu lassen. Für einen wirklichen Dramatiker ist die Entwicklung einer derartigen Situation gewiss eine dankbare Aufgabe, unter Hawkins' Händen aber ist nichts als ein Zerrbild entstanden, zu welchem Erfolge die prosaisch-nüchternen, von Absurditäten wimmelnden Verse noch ihr Teil beitragen.

Nachdem Imogen ihn verlassen, gibt Philario in einem Monologe zu erkennen, dass er nun wirklich die felsenfeste Ueberzeugung gewonnen hat, sie sei unschuldig. Sein Freund Leonatus müsse entweder ein Tor oder ein Schurke sein, jedenfalls habe ihre Freundschaft einen starken Stoss erlitten!

Enter Palador hastily.

Unterbrochen wird er in seinen Reflexionen durch den hereinstürzenden Palador. Im Nu hat der junge Mann ihm sein gutes Schwert entwunden, und nicht weniger geschwind erzählt er ihm (Sh. IV; 2, 137—41 z. T. wörtlich übernommen), er sei von einem Fremden bedroht und bescholtten worden. Der reichen Kleidung wegen halte er ihn für einen Hofmann, der wohl an der Spitze einer Schar abgesandt sei, um sie, die man als „outlaws" verschreie, aufzuheben.

— Damit für die folgende Kampfszene die Bühne frei werde, muss sich Philario zu Späherdiensten entfernen.

Enter Cloten.

Der „fellow“ und „Hofmann“ lässt denn auch nicht länger auf sich warten. — Der hier folgende Auftritt, d. h. Streit und Kampf zwischen Palador und Cloten, ist im wesentlichen aus der Vorlage übernommen (Sh. IV; 2,70—100); doch finden sich neben unbedeutenden Wortänderungen, Versglättungen etc. auch verschiedene selbständige Interpolationen. So fragt Cloten den Palador nach zwei Reisenden — nachdem er ihn vorher weidlich beschimpft, ein etwas naives Unterfangen! Die Antwort P.'s „I saw 'em not for thee“ bringt jenen aus der Fassung, und nach längeren Auseinandersetzungen und wüsten Schimpfereien beginnt der Kampf, der jedoch zur besseren Unterhaltung der Zuschauer auf der Bühne ausgetragen wird. Das Ende ist natürlich Paladors Sieg und Clotens Fall, und mit Vergnügen konstatiert jener:

— — — — — — — I see a prince is made
Of penetrable stuff.

Welch starker Geschmacklosigkeiten Hawkinssche „Poesie“ fähig ist, zeigen wieder einmal Paladors Worte, in denen er sich seines Sieges rühmt:

Thou poor loud-boasting fool! Hah! how I stalk
In triumph round thee! like the victor lion
Slow pacing 'bout the mangled tyger's corse,
And grimly taking solace in his slaughter —

Enter Bellarius, Cadwal, and Philario.

Es folgt ein Auftritt, der etwa Sh. IV; 2, 118—161 entspricht; infolge von Auslassungen und Kürzungen umfasst er jedoch nur die halbe Anzahl von Versen.

Palador und Cadwal entfernen sich mit dem Leichnam, um ihn auf Anraten Philarios ins Meer zu versenken. — Philario erzählt indessen dem Bellarius von der Landung der Römer und fordert ihn auf, seine tapferen Söhne in den Kampf gegen den fremden Eroberer und für des Vaterlandes Unabhängigkeit und Freiheit zu senden. Dieser Appell wird von den zurückkehrenden Jünglingen, besonders von dem

feurigen Palador mit Begeisterung aufgenommen. Beachtenswert ist, dass diese Episode augenscheinlich mit viel Lust und Liebe von unserem Autor ausgeführt worden ist; aus seinen Versen weht uns hier wirklich ein Hauch dichterischen Feuers entgegen. Man fühlt es heraus, dass es glühender Patriotismus, dass es der britische Nationalstolz[1]) ist, der ihm seine Worte eingibt. Er wird nicht müde, in immer neuen Variationen seine Gedanken auszudrücken, indem er durch Paladors Mund also spricht:

I do not know my countrymen, but know
They were not born to be the slaves of Rome,
To wear the badge of foreign tyranny,
And crouch to aliens that dominion hold
By rape, not right — ferner: O! for the time,
When Britons bold shall throng the streets of Rome
And breathe strange climes, that conquest makes our own.

Oder schliesslich:

— — — Sir, I will fight
For liberty, and Britain, till the blood
Be drain'd thro' all my veins. — — — etc.

Während all diese Worte jugendlicher Begeisterung von dem feurigen Palador gesprochen werden, besteht alles, was Cadwal redet, in einigen Ausrufen sowie in wenigen Worten, die Shakespeare seinem Arviragus in IV; 4, 40b—43a in den Mund legt. Bellarius, der anfänglich über diese Begeisterung seiner Adoptivsöhne für den Kampf nicht sehr erfreut ist, gibt schliesslich seine Zustimmung zur Ausführung des Planes Philarios und der Jünglinge.

Der Schlussteil dieser Szene wird gebildet durch die Originalverse IV; 2, 186—197 (bezw. 198). Die Schlusszeilen bringen die traurige Botschaft Paladors vom Tode Imogens und die Aufforderung an die übrigen, sich im Innern der Höhle von dem Schrecklichen selbst zu überzeugen.

Auf diese Weise sind auch in dieser Szene eine Menge verschiedener Szenenteile des Originals in verschiedenartiger Anordnung, die häufig willkürlich und unlogisch genannt

[1]) Vgl. den Hinweis auf S. 107.

werden muss, nicht zu einem einheitlichen Ganzen, sondern zu einem sich an dem gleichen Orte abspielenden Komplex von Episoden und Einzelhandlungen vereinigt.

III; 2. Die Fortsetzung der am Ende der vorigen Szene abgebrochenen Originalszene, also Sh. IV; 2, 198 ff, bringt die nun folgende, die jedoch in der Bearbeitung im Innern der Höhle spielt. Hawkins schliesst sich entgegen seiner sonstigen Gewohnheit verhältnismässig eng an seine Vorlage an, wenn er den Originaltext auch vielfach kürzt. Das Grablied („Set by Mr. Arne, sung by Mr. Lowe") hat er wesentlich umgeändert, die 3. Strophe fehlt ganz. Er kann es sich aber auch nicht versagen, die Szene mit einigen seiner eigenen Verse zu schliessen:

And, sons, e'er ev'ning we'll forget this grief,
And wipe our tear — stain'd cheeks with bloody hands.

Dass unser Bearbeiter in diesem Akte eine Shakespearesche Szene, seinem sonstigen Brauche zuwider, in zwei zerteilt hat, ist augenscheinlich mit Rücksicht auf die Bühnenwirkung geschehen. Die im Innern der Höhle spielende Szene musste in ihrer geheimnisvollen Ausstattung bezaubernd auf den Zuschauer wirken.

Enter Cymbeline, Lords, etc.

IV. Den Schauplatz für diesen ganzen Akt bildet das Schlachtfeld. — Zunächst treten verschiedene Offiziere nacheinander auf, um dem Könige Meldungen zu machen. Der erste verkündet, dass Cloten, zu dessen Gefolge er bei der Verfolgung der Flüchtlinge gehört habe, verschollen sei. — Ein zweiter führt vier „volunteers" vor, unsere Bekannten aus den Wäldern von Wales. Cymbeline erkundigt sich nach ihrer Herkunft. Den hitzigen Palador reisst wieder sein Temperament fort, und etwas fürwitzig fügt er der aufklärenden Antwort des Bellarius hinzu:

— — — — — First, let's go fight,
And then to telling tales.

Dem Könige jedoch gefällt dieseKampffreudigkeit seines neuen Kriegers nicht übel, und stolz preist auch Bellarius die Vorzüge seiner angeblichen Söhne. Die Worte sind — abgesehen von den sich von selbst ergebenden Aenderungen —

die gleichen, die Shakespeare seinen B. im Selbstgespräche (III; 3, 86—98) äussern lässt. — Mittlerweile wird durch einen dritten Offizier die Meldung vom Angriffe der römischen Legionen überbracht. Der König richtet einen Kriegsaufruf an seine Mannen. Unser Autor hat sich bemüht, diesen in flammenden, zur Begeisterung anfachenden Worten abzufassen. Erreicht hat er aber eher das Gegenteil:

Stretch your big hearts, my countrymen, and shout
From the strong lungs of liberty, till air
Waft your incessant clamours to the thrones
Of the admiring Gods. — — — etc.

Mit einem „great shout" kommen denn auch die Versammelten dem Befehle ihres Königs und Gebieters nach. Dieser weist sie weiter auf den Nachruhm hin und fordert Feiglinge auf zurückzubleiben:

— — — — I should weep
Worse than a love-sick girl to find to-day
Our hearts not of a piece — — — etc.

An der Spitze seiner Getreuen verlässt schliesslich der König den Schauplatz.

Enter Leonatus in disguise.

Erst an dieser Stelle des bereits weit fortgeschrittenen Stückes bringt unser Autor seinen Leonatus auf die Bühne, zweifellos nicht zum Vorteile des Ganzen. — Inhaltlich entspricht der zunächst folgende Monolog des Leonatus im wesentlichen demjenigen des Posthumus in Sh. V; 1. Doch hat der Bearbeiter sich offenbar bemüht, in der Form prinzipiell von seinem Vorbilde abzuweichen. Als Einschaltung kommen noch die Verse Sh. II; 5, 3—8 hinzu. Dass dem Originaltexte wieder der Stempel des Nüchternen, Prosaischen aufgedrückt wird, braucht kaum ausdrücklich betont zu werden. Ein Beispiel für viele:

— — — yet her fault,
The nat'ral failing of her sex, not hers,
Was ill pusu'd[1]) with vengeance capital
By me — — — — etc.

[1]) Offenbar Druckfehler — für „pursu'd".

Alarum. Fight. — Enter Cymbeline and Romans.

Die Handlung entwickelt sich ähnlich weiter wie in Sh. V; 2. Cymbeline dankt Leonatus, der ihm das Leben gerettet hat, und fragt nach seinem Namen. Dieser entfernt sich jedoch eilends mit ausweichenden Reden und lässt den sich über dies Gebaren sich höchlich verwundernden König allein zurück. — Um die Szene für den folgenden selbständig hinzugefügten Auftritt frei zu haben, lässt der Bearbeiter einen Offizier auftreten, der dem Könige eine besonders durch die wilde Tapferkeit der unbekannten Krieger herbeigeführte glückliche Wendung des Gefechtes meldet. Cymbeline wird dadurch veranlasst, sich auch selbst wieder mit Begeisterung in den Kampf zu stürzen.

Enter Pisanio and Palador.

Die beiden treten nicht allein auf, sondern jeder mit einer Abteilung der beiden feindlichen Heere. Im Gefecht werden die Römer zurückgeschlagen, die Briten nehmen die Verfolgung auf, und Palador und Pisanio stehen sich plötzlich allein gegenüber. Nicht lange währt es, so fordert der feurige Brite den Römer zum Kampfe heraus. Palador ist höchst erfreut, nach all dem Gemetzel unter der grossen Masse auch einmal „edleres Wild“ sich gegenüber zu sehen;

I have been killing vermin — thou dost seem
Worthy my sword — Art thou of blood and honour?

Er lässt sich auch durch die spöttisch-abwehrenden Worte des anderen, der dem „swagg'ring boy“ rät, sich lieber in Sicherheit zu bringen, nicht zurückschrecken, sondern er sucht ihn vielmehr seinerseits zu verhöhnen:

— — — — — — Hah! didst thou learn
Thy valour at a dancing school?

Erstaunt muss man sich fragen, wo der zwar sehr vielseitige, aber doch bis jetzt von der menschlichen Gesellschaft und von menschlichem Verkehr ferngewesene Jüngling die nähere Bekanntschaft mit einem derartigen Kunstinstitute gemacht hat! — Der Kampf beginnt, und nach kurzer Dauer ist der Römer zu Boden gestreckt. Zu Tode getroffen, bleibt ihm doch noch die Kraft, seinem Besieger seine Schuld und Sünde zu beichten, nämlich seine

verbrecherische Verbrüderung mit dem hochverräterischen Cloten und den in Verbindung damit an Leonatus verübten Betrug. Ein Schriftstück lässt er als Zeugnis und Beweis in Paladors Händen zurück. Mit Genugtuung hört er, dass auch sein würdiger Genosse bereits seinen Lohn empfangen hat. „Thou hast the arm — That heav'n does justice with“ erklärt er befriedigt und stirbt. — Dem Autor muss die Verantwortung dafür überlassen bleiben, ob diese Episode auf Wahrscheinlichkeit der Handlung Anspruch erheben könne. Man kann es jedoch nur als unglaubhaft bezeichnen, dass der sterbende Römer dem gänzlich unbekannten Jünglinge gegenüber, den er soeben noch einen Grünschnabel und Naseweis gescholten hat, dies Schuldbekenntnis ablegen sollte.

Enter Leonatus.

Grade zur rechten Zeit erscheint Leonatus. Er verkündet den Sieg der Briten auf allen Seiten. Trotzdem, so klagt er, könne er nicht frohlocken; den Tod, den er gesucht, habe er nicht gefunden. Palador ist solches unbegreiflich — Hawkinsscher Patriotismus spricht wieder aus seinen Worten:

— — — — — the man that feels
His own distress, hates more his pers'nal grief,
Than he doth love his country.

In diesem Augenblicke erkennt Leonatus in dem Toten seinen Todfeind Pisanio. Zufrieden, dass das verdiente Geschick ihn ereilt hat, beklagt er nur, dass die Vorsehung ihm nicht vergönnt habe, selbst der Vollstrecker dieses Geschicks zu werden. Der augenscheinlich nicht nur temperamentvolle sondern auch scharfsinnige Palador findet sich mit bewundernswerter Schnelligkeit in die Situation. Er erkennt nicht nur im Moment, dass der Mann vor ihm kein anderer als Leonatus ist, er hat auch ebenso schnell den ganzen Zusammenhang der Dinge erfasst. Leonatus hält zunächst eine Philippika gegen den Friedensstörer am häuslichen Herd, die mit den Worten schliesst:

— — — — — — — but the villain
That doth invade a husband's right in bed,
Is murd'rer of his peace, and makes a breach

In his life's after-quiet, that the grief
Of penitence itself cannot repair.

Als Palador ihn versichert, der verleumderische und lügenhafte Philario habe ihn getäuscht, und sein Weib sei so keusch und „kalt" wie Diana, stimmt er auf Imogen, wie sie ehedem gewesen, ein höhnisches Loblied an[1]), das mit der verunglückten Wendung beginnt:

— — Ay, and colder,
For Dian is alive. —

Durch den von Pisanio hinterlassenen Brief, der die Ueberschrift trägt „The Lord Cloten to the Roman Knight Pisanio", erfährt Leonatus jedoch bald von dem an ihm verübten Betrug. — Indirekt kann uns dieser Brief als Mittel dienen, zu zeigen, wie unendlich weit die Bearbeitung dem Drama Shakespeares unterlegen ist. Hier wird der Uebeltäter in der grossen Schlussszene vor dem Könige und allen Versammelten gezwungen, das Geständnis seiner Schuld abzulegen, wodurch die Lösung des Knotens eingeleitet wird. In der Bearbeitung Durfeys erfolgt das Schuldbekenntnis wenigstens vor den Ohren des Ursaces. Hawkins jedoch muss infolge der verfehlten Anlage seines Stückes zur schriftlichen Uebermittlung durch einen Brief greifen. — Leonatus wird natürlich durch den Inhalt des Schreibens niedergeschmettert. Zunächst klagt er die Götter an:

Are there no Gods? or are they Gods that sleep,
And leave us to ourselves? —

dann sich selbst (vgl. z. T. Sh. V; 5, 220—26). Palador sucht den tief Niedergeschlagenen zu trösten, aber mit Worten, wie sie ein so kampfesfreudiger und lebhafter Jüngling, obendrein einem Unbekannten gegenüber, bestimmt nicht sprechen würde:

— — — — — — — — I'll sit down by thee,
And mourn 'till I beguile thee of thy sorrows —
We'll give our shares in this day's triumph up
To riot and hard-hearted jollity. — — — etc.

[1]) Shakespearesche Verse, so V; 5, 189—91, sind auch hier versteckterweise eingefügt. — Betreffs der angeführten Zeilen vgl. noch Sh. V; 5, 180—81.

Enter Philario.

Entsetzt ruft Leonatus beim Anblicke des Freundes aus: „Lieber tausend Römer über mich als Philario!“ —

O turn a thousand Romans loose upon me,
But shew me not Philario.

Die bittersten Verwünschungen und die ärgsten Scheltworte schleudert er ihm entgegen (vgl. Sh. V; 5, 210—12 — fast wörtlich!).

Mutet der hier plötzlich, aber gerade im geeignetsten Momente auftauchende Philario schon an sich wie ein deus ex machina an (ähnlich übrigens wie vorher, S. 133, Leonatus!), so muss die Art und Weise, wie Hawkins das Zusammentreffen vor sich gehen lässt, uns noch bedenklicher stimmen. Der König hat seinen Hofmann nicht erkannt (Vgl. S. 130), und offenbar denkt sich Hawkins seinen Philario auch in ähnlicher Tracht, wie seine drei angeblichen Gefährten aus den Waliser Bergen.[1]) Es ist nun aber kaum wahrscheinlich, dass er in diesem Aufzuge, den wir uns nach der Beschreibung des die vier „Freiwilligen“ herbeiführenden Offiziers als ziemlich abenteuerlich vorzustellen haben, sofort von Leonatus erkannt worden sein sollte. Eine gewisse Unklarheit hierüber bleibt jedenfalls bestehen.

Angesichts der wilden Anklagen und Verwünschungen seines Freundes ist Philario verblüfft, doch weist er sie ebenso scharf zurück. Die weitere Entwicklung des Dialogs bleibt psychologisch völlig unklar; fast konfus könnte man das Gerede der beiden nennen: Leonatus bittet Philario um Verzeihung; dieser behauptet, es gebe nichts zu verzeihen, er habe sich selbst ebenso wie den Freund zu Grunde gerichtet und sei der Verzweiflung nahe, zu Ende sei seine Geduld. Dies Wort veranlasst jenen nun wieder zu einer

---

[1]) Bellarius stellt ihn — was oben nicht erwähnt wurde — dem Könige vor als „Kinsman of my wife's.“ Ebenso erscheint Ph. auch im nächsten Akte noch in der nämlichen Tracht: bei seinem Zusammentreffen mit Imogen spielt er verschiedentlich auf seine Verkleidung an, so mit den Worten:

This hermit's garb, (which I to-day put on
To cheat the wary eye of Cymbeline) — — —

längeren Erörterung über das Thema „Geduld und Verzweiflung", die mit den Worten schliesst:

— — — — — — — — Give me cord,
Poison, or knife, some upright justicer,
And then prescribe me patience. (Vgl. Sh. V; 5, 213/14).

Schliesslich schlägt Philario vor, den König zu erwarten und ihn über ihre Tat den Richterspruch fällen zu lassen.

Ganz besonders ist im vorhergehenden Auftritte das Verhalten Philarios unverständlich. Weshalb er sich als „undone" bezeichnet, bleibt vorläufig völlig unklar, da wir ja aus seinem eigenen Munde wissen, dass der Trank, den Imogen getrunken, durchaus nicht von tötlicher Wirkung ist. Ebenso unerfindlich bleibt für den unbefangenen Zuschauer, weshalb er seinen Freund nicht durch einfache Aufklärung über den Tatbestand von seinen Seelenqualen erlöst. Freilich, das Drama wäre in diesem Falle bald ausgespielt gewesen, und unser Autor hat daher ein retardierendes Moment nötig, um seinem Stücke noch einen V. Akt anfügen zu können! In wenig kunstvoller Weise nutzt er die obendrein noch unverständlichen Intrigen Philarios als solches aus; denn dass Philario ein blosser Intrigant sein soll, erkennt auch hier niemand aus seinem Handeln oder aus seinen Worten.

Mit dem vorhin erwähnten Vorschlage Philarios erklärt sich Leonatus in etwas verworrenen Worten einverstanden. Nicht natürlich und noch viel weniger ästhetisch wohltuend wirkt eine angebliche Vision des letzteren, in der ihm Imogen, wie er behauptet, als rachedürstige schlangenhaarige Furie erscheint.

Enter Cymbeline, Bellarius, Cadwal, Lords, and Soldiers.

Aehnlich wie im Anfange der letzten Szene des Originals spricht Cymbeline allen seinen Dank für ihre Treue und Tapferkeit aus — die Schlussverse des Auftritts stimmen teilweise wörtlich mit Sh. V; 5, 1—22 überein. Zur weiteren Fortführung der Handlung und zu ihrem Abschlusse ist jedoch die Anwesenheit Imogens erforderlich. Hawkins ist nicht lange um ein Mittel verlegen, das ihm ermöglicht, als

Schauplatz für die Handlung des letzten Aktes den Aufenthaltsort Imogens zu wählen: Philario muss den König „in the name of all our brotherhood“ einladen, der Behausung des Bellarius einen Besuch abzustatten. Natürlich nimmt dieser die Einladung an, und alles macht sich nach der Höhle, die tief im Innern der Wälder liegt, auf.

Enter Palador, and Cadwal.

V. Die beiden Brüder sind dem Zuge des Königs vorausgeeilt, um einen würdigen Empfang vorzubereiten. Palador freut sich der Welt wieder den Rücken kehren zu können, denn, so ruft er in pessimistischer Stimmung aus:

Saving the manly hardiments of war,
There's nought on earth desirable.

Als sie in die Höhle blicken und Imogen lebend sehen, glauben sie zuerst an ein Gespenst. Die Worte, die ihnen der Bearbeiter in den Mund legt, um ihr Staunen auszudrücken, hat er z. T. aus dem Original entlehnt, besonders aus III; 6, 40 ff.

Enter Imogen from the Cave.

Das Wiedersehen wird in unnötig weitschweifiger Weise geschildert und, was nachteiliger ist, durch platte Alltagsphrasen. Geschmacklosigkeiten sind reichlich vorhanden. Eine Probe bieten diese Worte Paladors:

— — — — — — — what we've done
Fame shall set down in brass, and shew't to Cæsar;
And then 't will task arithmetic to count
All the wet cheeks in Rome.

Imogen erfährt, dass der König kommen werde, eingeladen von ihrem „worthy uncle, unknown, and in disguise.“

Enter Philario.

Als die Brüder Philario kommen sehen, verlassen sie den Schauplatz — eine neue Auseinandersetzung zwischen jenem und Imogen soll sich abspielen! Es ist wahrhaft erstaunlich, wie skrupellos unser Autor in zahlreichen Fällen seine Personen ohne irgend welche innere Begründung von der Szene verschwinden oder auch sie dort auftauchen lässt. Im ganzen Charakter seines Stückes ist diese Tatsache begründet, denn in Wirklichkeit und ihrem wahren Wesen nach ist

seine Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas kaum mehr als eine Aneinanderreihung von Episoden und Abschnitten des Originals, die bald hier, bald dort herausgegriffen sind und daher häufig den logischen Zusammenhang vermissen lassen. — Genug, Philario ist plötzlich da, ohne dass man erkennt, was ihn dazu berechtigt hätte, seinen Gast, den König, zu verlassen, und die Auseinandersetzung unter vier Augen kann beginnen. Er wirft sich Imogen zu Füssen und fleht sie mit jämmerlichen Worten um Verzeihung an. Wenn überhaupt noch etwas nach allem Voraufgegangenen in diesem Stücke Staunen hervorrufen kann, so tut dies die Antwort Imogens: Er verdiene eher Lob als Tadel für seine Tat!

— Rise, Philario!
Thy stratagem has more complexion in't
Of wisdom, than of guilt — my honour tried,
I'm serv'd, and not offended — — — etc.

Würde eine Frau den Mann, der sie in tückischer Weise durch Gift zu morden versucht hat, mit solch freundlichen Worten, aus denen gewissermassen noch Dankbarkeit spricht, empfangen? Wenn sie auch inzwischen erkannt hat, dass der Trank für sie unschädlich gewesen ist, und wenn sie selbst als tapferes, hochsinniges Weib sich vorher stark erwiesen und dem scheinbar über sie hereinbrechenden Schicksal mutig entgegengesehen hat, so wird sie doch den Mann, den sie noch immer für einen Mordgesellen ansehen muss, nie mit diesen gütigen, fast freundschaftlichen Worten empfangen. Man kann diese Aeusserungen Imogens vom psychologischen Standpunkte aus gradezu für Nonsens erklären. Man sehe nur, wie Shakespeare seine Imogen in einer ganz ähnlichen Situation handeln lässt: als ihr der vermeintliche Mörder zuerst wieder gegenübertritt, weist sie ihn mit Worten des Entsetzens zurück! (vgl. Sh. V; 5, 236 ff). — Man sollte glauben, eine ruhige Aufklärung würde nun die Spannung völlig beseitigen, doch unser Intrigant Philario ist auch jetzt noch nicht befriedigt. Der Sache nach hat Genest ganz recht, wenn er zu den folgenden Worten Philarios (in seiner Kritik des Hawkinsschen Stückes, Bd. IV, p. 564) bemerkt: „Ph. seems to lie for the sake of

lying.“ Mit den geheimnisvollen Worten „one fiction more“ beginnt er das gequälte Weib noch einmal von neuem auf die Folter zu spannen. Auch dieses letzte Mal ist die Art der Ausführung dieser „fiction“ durch den Bearbeiter völlig unbefriedigend; der Dialog setzt sich aus einer Reihe trivialer und nüchtern-prosaischer Redewendungen zusammen. — Imogen kann ihrem Gatten trotz seiner Schuld nicht grollen, die Sehnsucht nach ihm ist nur noch gewachsen. Auf ihre ängstliche Frage erwidert Philario jedoch kalt, Leonatus' Tod könne ihr bei der von ihm an den Tag gelegten schurkischen Gesinnung doch nur willkommen sein. Die geängstigte Frau schliesst nach diesen Worten sofort auf die Gewissheit seines Todes, und der Ränkeschmied hat seinen Zweck erreicht. Könnte man im Hinblick auf das folgende Zusammentreffen zwischen Imogen und Leonatus diese Ausführung noch einigermassen entschuldigen, so ist doch die nunmehr erfolgende Steigerung des Seelenkampfes der Aermsten durchaus unbegründet und daher unberechtigt. Imogen sucht zuerst nach Entschuldigungsgründen für ihren Gatten; schliesslich bricht sie in die jämmerlichsten Klageworte aus:

— — — — — — But, oh! this death
Chills mortally, and with the scythe of winter
Cuts down my spring of hope.

Der Hartherzige lässt sich nicht rühren! Nicht mit Worten mitleidigen Gedenkens an seine Gattin, so behauptet er, sei Leonatus aus dem Leben geschieden, sondern mit Worten des Hohns und des Fluches für sie:

— — -- „'T is well, he cry'd,
„I go to meet the strumpet, and consign her
„To other fires than lust.“ — — — — etc.

Selbst durch diese Anschuldigung macht er Imogen nicht wankend in der Treue zu ihrem Gatten. Ein neidischer Dämon, meint sie, müsse ihn, den sie stolz als „Meisterwerk der Schöpfung“ bezeichnet, geblendet haben:

— — nought but magic
In subtle potency of transformation,
Could ruin make of such a noble piece
Of heav'nly workmanship. — —

Und zum Schlusse:

Thou wert the mark that Jupiter did point to,
When he prais'd mortal beings.
Enter Cymbeline, Bellarius, Leonatus,
and Lords.

Zum Glücke für den Zuschauer lässt der König mit Gefolge nicht länger auf sich warten. Bellarius wird von Philario schnell zur Ruhe gebracht, ehe er vorzeitiges Aufsehen infolge der vermeintlichen Auferstehung „Fideles" von den Toten erregen kann. Cymbeline gibt seinem Erstaunen Ausdruck über den Gegensatz zwischen der Aermlichkeit dieser Wohnstätte und der Tüchtigkeit ihrer Bewohner.

Enter Cadwal and Palador from the Cave.

Nachdem das Brüderpaar herbeigerufen worden ist und nunmehr alle versammelt sind, kann die Haupt- und Schlussszene ihren Anfang nehmen. — Philario bittet den König um Gehör, da er ihm „a volume of high marvels" vorzutragen habe. Zunächst gibt er sich selbst zu erkennen. Der König ist darüber aufs höchste erstaunt, aber seine Verwunderung wächst noch, als nunmehr Leonatus seine Selbstanklage vorbringt (vgl. Sh. V; 5, 209 ff — in der Bearbeitung nur V. V. 214b—17a). Er nennt seinen Namen nicht, aber Imogen hat ihn bereits erkannt (Sh. V; 5, 227—32 sind ziemlich genau übernommen). Nachdem Philario die übrigen mit Worten voll Bewunderung auf das wiedervereinte Paar hingewiesen hat (unvermittelt ist der Vers Sh. V; 5, 393 eingeschoben!), hält Leonatus eine „begeisterte" Lobrede auf seine Gattin; freudige Ueberraschung soll offenbar nach des Autors Willen daraus sprechen. Im Stile Hawkinsscher Rethorik gehalten, gipfelt sie in den Worten:

— — — Whom had I lost,
But Imogen? — Whom did I hold corrupt,
But Imogen? — Whom did I drive to death,
But Imogen? — Yet Imogen is found —
Yet Imogen is purer than the star — — — etc.

Wie Durfey und Marsh hat auch dieser Bearbeiter diese Szene des Wiedererkennens in mehr rührenden, rein menschlichen Zügen darzustellen versucht. Wie aber schon die

angeführten Verse lehren, ist es ihm nicht im entferntesten gelungen, den herzlichen und menschlich-rührenden Ton, der ihm offenbar vorschwebt, zu treffen. Das zeigt gleicherweise die Erwiderung Imogens auf ihres Gatten Worte, die mit folgenden Worten beginnt:

How do the gracious Gods hide Kindness, 'neath
The fable veil of sad appearances? — — — etc.

Alle sind aufs höchste verwundert über diese Entwicklung der Dinge. Palador bittet um die Erlaubnis, die Prinzessin Imogen hinfort „Schwester" nennen zu dürfen; nur Philario kann sich noch nicht beruhigen, er verlangt durchaus vom Könige einen Richterspruch. Allerdings vergisst er völlig, ihm zu diesem Zwecke nähere Auskunft über die abzuurteilenden von ihm vorher erwähnten „Verbrechen" zu geben. Er behauptet nur, Leonatus Schuld und Fehl' sei verzeihlich, weil nur allzu menschlich, und für seine eigenen Sünden findet er ebenfalls nichts als Entschuldigungs- und Rechtfertigungsgründe:

— — — — for myself,
That I have cover'd honesty with guile,
In which I had in aim the gen'ral good,
I rather sue for thanks from all, than pardon —

Der König, der aus diesen allgemeinen Phrasen unmöglich erkennen kann, um was es sich handelt, tut das Beste, was er in dieser Situation tun konnte: er verzeiht, denn, sagt er,:

I will not counteract the mighty Gods.

Kniend empfangen Imogen und Leonatus seinen Segen. Dieser hält es für nötig, noch eine längere Aufklärung über seine Rückkehr nach Britannien zu geben — in Worten, die den Autor nicht verleugnen:

— — — O believe me,
Scarce went that angry mandate from my hand,
But my repentance fetch'd it back, e'en tho'
I thought my bride-bed stain'd with violation —
I landed 'midst a herd of vulgar Romans, — — — etc.

Plötzlich erkundigt sich Cymbeline nach Clotens Verbleib, die Hälfte seines Reiches solle ihm nunmehr zufallen. Ein wenig vorlaut fällt ihm Palador, der Hitzkopf, in die Rede:

——————————————— What him!
Would you make puppets princes? — — etc.

Durch keine warnende Drohung des Königs („who trifles with a king plays with his peril") lässt er sich in seinem schier unendlichen Redeschwalle mässigen, und selbst als ihm für seine eingestandene Mordtat die Todesstrafe angedroht wird, hat er darauf nur eine höhnische Entgegnung:

——— Hah! hah!
Die, Sir! why then let treason be true service,
And loyalty make capital — I'm sorry
To anger you — but the bare name of Cloten
Untunes my spirits; my enraged soul
Catches like tinder at it; it doth fret me, — — etc.

Worauf Palador pocht, ist das ihm von dem sterbenden Pisanio ausgehändigte Schreiben Clotens, und wie für einen lange vorbereiteten Coup berechnet sind seine letzten Worte:

„Good Philario, — Produce thy scroll!"

Der Inhalt des Briefes überrascht den König natürlich aufs höchste, zugleich aber muss er seine Gesinnung gegen Palador vollkommen umkehren, da dieser den König wie das Land von dem Hochverräter befreit hat:

— — — Palador,
We thank thy valour, tho' thy tongue was rude
In roughness of reply.

Ganz plötzlich und unvermittelt wendet sich Cymbeline nun an Bellarius:

— — Bellarius speak,
Make full discov'ry of yourselves, and fortunes,
And end our present wonders.

Offenbar ist der Bearbeiter um eine passende Ueberleitung zu der letzten Episode der „Aufklärungen" verlegen gewesen; anders könnte man nicht verstehen, wie er auf diese ungeschickte Art und Weise mit dem neuen Thema beginnt: woher soll der König wissen und ahnen, dass Bellarius noch wichtige und wunderbare Enthüllungen zu machen hat! Was den Wortlaut anbetrifft, so schliesst sich der Bearbeiter hier grösstenteils enger an den Shakespeareschen Text

(V; 312—78) an, als sonst bei ihm üblich ist. Die angebrachten Aenderungen sind meist nur unwesentlich. Zu erwähnen wäre jedoch, dass er wie vor ihm Durfey und Marsh den Versuch gemacht hat, die Schilderung der Erkennungsszene zwischen Vater und Söhnen auf einen herzlichen, menschlich-natürlichen Ton zu stimmen. Entzückt ruft Cymbeline aus:

O sure to-day the Gods do mean to strike me
To death with mortal joy — (Embracing Palad. and Cadw.) My sons! my sons!

Im Schlussteile des Aktes und damit des ganzen Stückes ist der Bearbeiter vollkommen selbständig. Der redelustige Palador hält eine lange Ansprache an die staunenden Anwesenden, er sonnt sich bereits im Glanze der unverhofft über ihn gekommenen Würde. Geradezu komisch jedoch wirken die übermütigen und prahlerischen Worte des jungen Mannes, die folgendermassen beginnen:

— — — Why e'en let honour
Come, as the Gods foresay it; I'm a prince,
But still the British Palador; — — — — etc.

Der neugebackene Prinz und Thronfolger findet sich auffallend schnell in seine neue Stellung hinein, und voll herablassender Grossmut lässt er Würden und Geschenke niederregnen: Imogen und Leonatus sollen die Hälfte des Reiches erhalten, für Bellarius plant er eine besondere, ihm zurzeit augenscheinlich selbst noch nicht klare Auszeichnung, Philario soll sein treuer Freund und Berater werden und Cadwal sein Mitregent. Auf das Unnatürliche, das in diesen Worten des gewissermassen soeben erst in die menschliche Welt eingetretenen Jünglings liegt, braucht kaum hingewiesen zu werden. — Den Beschluss des Ganzen bilden schliesslich Worte Cymbelines, die inhaltlich ungefähr mit denjenigen am Schlusse des Shakespeareschen Dramas übereinstimmen. Allerdings, die feige Unterwerfung des siegreichen britischen Königs unter den römischen Cäsar (vgl. Sh. V; 5, 459 ff und 480), ja auch nur die gegen die römischen Gefangenen[1]) ge-

[1]) Den Oberfeldherrn Lucius lässt der Bearbeiter absichtlich im letzten Akte nicht mehr auftreten.

übte Grossmut war dem von stolzem Nationalbewusstsein erfüllten Autor zuwider. Bei ihm sollen im Gegenteil die Besiegten die starke Hand des Siegers durch ein möglichst hoch geschraubtes Lösegeld zu fühlen bekommen! —

— — — — Cæsar shall pay
Large ransom for the lives we have in hold,
And sue to us for terms — ne'er war did cease
With fairer prospect of a glorious peace.[1])

Fassen wir zum Schlusse die über die Hawkinssche Bearbeitung an verschiedenen Stellen ausgesprochenen Urteile zusammen.

Vergleicht man diese Bearbeitung mit den beiden früher untersuchten, so kommt man zu dem Schlusse, dass sie noch weit mehr als jene abgewiesen zu werden verdient. Die ganze Struktur des Shakespeareschen Dramas hat H. über den Haufen geworfen; er hat sein Stück ganz unter den Bann der französischen Tragödie, d. h. des sogenannten aristotelisch-pseudoklassischen Kunstgesetzes von den „drei Einheiten" gestellt. Bereits bei einer früheren Gelegenheit ist auf den Einfluss, den die pseudoklassische Tragödie Frankreichs auf das englische Drama ausgeübt hat, aufmerksam gemacht worden. Fast über ein ganzes Jahrhundert — die letzten Jahrzehnte des XVII. und die erste Hälfte des XVIII. Jhdts. — erstreckt sich dieser verderbliche Einfluss des französischen Klassizismus. Man sehe nur, wie sich John Dryden in seinem „Essay of Dramatic Poesy" (1666/68) äussert. In dieser sich allerdings durch zahlreiche Inkonsequenzen und Widersprüche auszeichnenden Abhandlung spricht der Verfasser sich zwar anfänglich scharf gegen die französische Tragödie aus; dagegen weist er auf das Shakespearesche Drama hin. „Shakespeare", sagt er (Werke, ed. Saintsbury, Bd. XV., S. 344), „was the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul. When he describes anything, you more than see it, you feel it too." Auch die Dramen Ben Jonsons

[1]) Es ist zu beachten, dass nur die beiden Endreime aus der Vorlage übernommen sind.

sowie Beaumonts und Fletchers verteidigt er. — Trotzdem räumt er aber schliesslich der französischen Form Vorrang und Massgeblichkeit ein, d. h. er verwirft den Blankvers zu Gunsten des gereimten Verses. Man vergleiche hierzu z. B. die folgende Bemerkung (a. a. O. S. 369): „Blank verse is acknowledged to be too low for a poem, nay more, for a paper of verses; but if too low for an ordinary sonnet, how much more for tragedy — — —". Also „Shakespearescher Geist in französischer Form, — das sei die Aufgabe!" (Hettner, a. a. O. S. 76). „Dryden", sagt Körting (a. a. O., S. 312), „machte den Versuch, Klassizismus und Romantizismus zu einer zwitterhaften Einheit zu verschmelzen, das nationale Drama Shakespeares in eine dem verbildeten Geschmacke des ausgehenden XVII. Jhdts. zusagende Form zu bringen." — Ganz entschlossen verteidigt Dryden in der bereits an anderer Stelle angeführten Vorrede zu „Troil. und Cress." die nach festen Regeln aufgebaute klassische Tragödie. An den Anfang (s. a. a. O., S. 260) stellt er die Definition der Tragödie von Aristoteles, und alle seine Untersuchungen gehen von dieser Basis aus.

Kehren wir nunmehr zu unserem Stücke zurück uud untersuchen wir, in welcher Weise der Autor die Einheitsgesetze zur Anwendung gebracht hat. Die Handlung spielt zwar an zwei aufeinanderfolgenden Tagen[1]), ist aber auf einen Zeitraum von nicht viel mehr als 24 Stunden zusammengedrängt.[2]) Als Schauplatz kommen nur britische (in der Hauptsache 3) Oertlichkeiten in Betracht. Die Einheit der Handlung hat der Autor, wie wir gesehen haben, durch eine grosse Anzahl Aenderungen, die teilweise in Kürzungen, zum grossen Teile aber auch in selbständigen Hinzufügungen bestehen gegenüber dem Original zu „verbessern" gesucht. Aber in welcher Weise hat er sich seiner Aufgabe, vor allem in diesem

---

[1]) Die Handlung des 1. Tages verteilt sich auf die Akte I und II. (Vgl. oben Philarios Bitte, in der vom Hereinbruche der Nacht die Rede ist.)

[2]) Vgl. die beim Beginne der Untersuchung von Akt II gemachte Bemerkung und die Worte Paladors im Eingange von Akt V:

„I've seen enough of this wide world to-day".

letzten Punkte, entledigt! In der Form äusserst korrekt und sorgfältig, die Verse regelmässig gebaut, aber keine Spur von wahrer Poesie, nichts als verstandesmässig nüchterne, in Verse umgegossene Prosa! Unwillkürlich drängt sich ein Vergleich mit Hawkins' deutschem Zeit- und Berufsgenossen Gottsched auf. Die Berührungspunkte zwischen den beiden Professoren der Poetik sind in der Tat frappant. Unter dem Banne der regelmässigen pseudoklassischen französischen Tragödie stehend, kämpfen beide für eine korrekte Form des Dramas. Dem poetischen Gehalte nach sind jedoch beider Dichtungen von geringem Werte: Nüchternheit und Phantasielosigkeit sind ihre Charakteristika. Gemeinsame mehr erfreuliche Züge sind schliesslich auch ihr Nationalbewusstsein und ihr Vaterlandsstolz sowie die bei beiden gerühmte scharfsinnige Gelehrsamkeit. — Der schärfste Tadel, der unserem Bearbeiter erteilt werden muss, betrifft die durchaus verfehlte Anlage des Stückes. Wichtige Teile des Originals werden unterdrückt und dafür andere, z. T. ganz unwesentliche Episoden von unerquicklicher Länge eingefügt. Einige Rollen sind ganz oder teilweise fallen gelassen, und ihr Anteil an der Handlung soll durch erzählende Worte im Munde anderer Personen ersetzt werden. Andere hinwiederum sind ganz unnötigerweise viel umfangreicher gestaltet worden als die entsprechenden in der Vorlage. So versucht der Bearbeiter den Anteil Jachimos an der Handlung durch die Erzählung des neu eingeführten Pisanio zu ersetzen, so fällt die ganze Anfangsentwicklung des Charakters des Leonatus fort. Wie wir sahen, tritt dieser erst im IV. Akte auf, als er schon bis zur Reue über seine Tat fortgeschritten ist. Die sklavische Abhängigkeit unseres Autors von den Einheitsgesetzen zeitigt in diesem Falle besonders üble Folgen. — Eher zu ertragen, wenn auch im Hinblick auf die zahlreichen überflüssigen Erweiterungen kaum zu rechtfertigen wäre noch die Unterdrückung von Rollen mehr untergeordneter Bedeutung, wie die der Königin, des Arztes Cornelius und des Shakespeareschen Philario. Eine wichtigere Rolle als bei Shakespeare spielen in unserem Stücke namentlich Philario (Sh.'s Pisanio) und Palador. Ein triftiger

Grund ist nicht zu finden, der den Bearbeiter berechtigt hätte, ihnen diese viel grössere Bedeutung zuzuweisen; obendrein aber ist die Charakterzeichnung höchst ungeschickt durchgeführt worden. Philario ist eine vollkommen unklare, unverständliche, widerspruchsvolle Persönlichkeit, und man kann dem Urteile Genests (Bd. IV, p. 563 in seiner Kritik der Bearbeitung) nur durchaus beipflichten: „a more inconsistent character than Ph. has not often appeared on the stage.“ Sein Verhalten gegen Imogen wie gegen Leonatus ist oft völlig unverständlich. Seine Intrigen bilden für den Autor offenbar das retardierende Moment. Infolge der unvollkommenen dramatischen Ausführung erkennt jedoch vorläufig niemand, dass Ph.'s Handlungen eben nichts weiter als Intrigen sein sollen, und so wird aus ihm der unzusammenhängende, sich fortwährend widersprechende Charakter, über den der Zuschauer erst nachträglich die Wahrheit erfährt. Die bedeutend wichtigere Rolle, die Palador gegenüber dem Original zugewiesen worden ist, bleibt ohne wesentlichen Einfluss auf den Gang der Handlung. Aber nicht nur überflüssig ist diese „Erweiterung“, sie ist auch, wie wir bei der Besprechung zur Genüge nachgewiesen haben, höchst unbefriedigend und zum Nachteile für das Stück durchgeführt worden. — Die Anzahl der Schauplätze der Handlung im ganzen Stücke — darauf wurde schon hingewiesen — ist äusserst gering; die Szene wechselt nur sehr selten, innerhalb des IV. und des V. Aktes überhaupt nicht. Ueber das Bestreben aller Dramenbearbeiter, Szenenwechsel nach Möglichkeit zu vermeiden, ist an anderem Orte das Nötige gesagt worden. Hier interessiert uns, auf welche Weise speziell unser Bearbeiter seinen Zweck in dieser Hinsicht erreicht hat. Meist kann man nicht davon reden, dass verschiedene Originalszenen zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen seien, sondern, wie der Bearbeiter Shakespearesche Verse aufs Geratewohl bald hier bald dort herausgreift, so treibt er es auch vielfach beim Aufbau ganzer Szenen. Die innere logische Folgerichtigkeit spielt hierbei nur eine untergeordnete Rolle; in den meisten Fällen haben wir es vielmehr mit bunt zusammengewürfelten

Episoden zu tun, die teilweise gewaltsam aneinandergereiht und als auf dem gleichen Schauplatze spielend vereinigt sind. Aus dieser Art des Aufbaus des Stückes erklären sich dann auch die zahlreichen Sinnwidrigkeiten und Widersprüche der Handlung in sich selbst, und auch der Mangel an innerer Einheit bei verschiedenen Charakteren ist z. T. auf diesen Punkt zurückzuführen.

Wie am Ende der Betrachtungen über die Bearbeitung von Marsh könnten wir auch hier die Frage nach einer etwaigen Abhängigkeit von den zeitlich vorhergehenden „Cymbeline"-Bearbeitungen aufwerfen. Eine Abhängigkeit von der fast gleichzeitigen Marshschen scheint nicht vorzuliegen, obschon gewisse Uebereinstimmungen in der Tendenz zu beobachten sind; doch erklären diese sich leicht aus der Tatsache, dass beide eben derselben Zeitperiode mit denselben geistigen Strömungen angehören. Die gleiche Richtung aufs Moralisch-Didaktische wie bei Marsh lässt sich nämlich auch bei Hawkins feststellen, wenn auch bei der grösseren Abweichung vom Shakespeareschen Texte gleich markante Belegstellen weniger häufig sind. Dagegen scheint mir nach den verschiedenen übereinstimmenden Punkten, die sich im Laufe der Untersuchung ergeben haben, ziemlich festzustehen, dass Hawkins ebenso wie sein Vorgänger Marsh Durfey gekannt habe. Das wesentlichste Beweismoment für dieses Abhängigkeitsverhältnis ist die Tatsache, dass der Verleumder und Störer des ehelichen Friedens in beiden Stücken zur Strafe den Tod erleidet, im speziellen also die grosse Aehnlichkeit, mit der die Kampfszenen Pisanio-Palador (Hawkins IV) und Shattillion-Ursaces (Durfey V; 2) ausgeführt worden sind: der Kampf spielt sich unter etwa den gleichen Begleitumständen auf der Szene ab, beide Male erfolgt ein Schuldbekenntnis des Sterbenden. Auf einen anderen wichtigen Punkt sei hier noch aufmerksam gemacht, nämlich auf die merkliche Aehnlichkeit, die zwischen Durfeys Pisanio und Hawkins' Philario besteht. Nicht allein, dass beide im Freundesverhältnisse zu Imogens Gemahl stehen, auch die Charaktere sind ähnlich — wenigstens bis zu einem gewissen Grade — gezeichnet:

beide sind energielos und ohne feste Ueberzeugung; unmotiviert schlägt ihre Meinung ins Gegenteil um.

Nachdem wir unsere Untersuchungen über die Hawkinssche Bearbeitung abgeschlossen haben, dürfte hier der geeignete Ort sein, einige Worte über die ziemlich eingehende Behandlung zu sagen, die Kilbourne in seinem mehrfach zitierten Buche dieser Bearbeitung widmet. Verschiedene Versehen sind zu berichtigen. Die Angabe „The play opens at about Act II; 4“ (a. a. O., S. 180) ist falsch oder zum mindesten ganz ungenau (vgl. oben!). Das Gleiche gilt von dem Passus (S. 181): „Act IV opens on the field of battle and is something like V; 2“. Solche Ungenauigkeiten sind bei der Arbeitsweise, die wenigstens stellenweise dem Verfasser nachzuweisen ist, allerdings kaum verwunderlich. Für ganze Stücke seiner Inhaltsangabe wie seiner Kritik liegt ihm nämlich als — allerdings verschwiegene — Quelle Genests Werk zu Grunde, und es lässt sich deshalb der Verdacht nicht von der Hand weisen, ob er die Bearbeitung im Original überhaupt mehr als höchst oberflächlich gekannt habe.

IV. Bearbeitung von David Garrick.

Im Gegensatze zu den bis jetzt besprochenen Bearbeitungen des „Cymbeline“ liegt diese in verschiedenen Ausgaben[1]) vor. Hierzu kommt noch eine anonyme Ausgabe[1]), die in einem auf der Bibliothek des Britischen Museums in London befindlichen Sammelbande von Bühnenbearbeitungen Shakespearescher und anderer Stücke enthalten ist. Im grossen Kataloge ist sie zwar selbständig aufgeführt, doch stimmt sie in allen Einzelheiten mit der Garrickschen Bearbeitung überein, so dass man sie mit dieser für identisch erklären muss. Da nun „Cymbeline“ in der Garrickschen Bühnenbearbeitung schon am 28. Nov. 1761 zum ersten Male über die Bretter ging, der Sammelband aber die Jahres-

[1]) S. die genaue Titelangabe im Literaturverzeichnis unter No. 4—7.

zahl 1777 trägt, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir jene anonyme Bearbeitung als eine „printed copy“ von Garricks Stücke ansehen, die wohl von einem Theaterdirektor mit verschiedenen anderen Bühnenbearbeitungen der Bequemlichkeit halber zusammengestellt wurde. Dass Garricks „Cymbeline“ nicht unbeliebt gewesen ist, geht schon aus der Tatsache hervor, dass er noch 1784 und 1795 in neuen Auflagen erschien.[1]) Doch hatte der Autor diesen Erfolg seiner Bearbeitung wohl mehr dem zu Grunde liegenden Shakespeareschen Drama, teilweise auch wohl einer gewissen Berühmtheit seiner eigenen Persönlichkeit als dem Werte seines Werkes zuzuschreiben, denn schon aus dem Grunde, dass die Aenderungen im ganzen zu geringfügig sind, um den Charakter des Originalstückes wesentlich zu modifizieren, kann man Garricks persönliche Leistung nicht als besonders hervorragend, vor allen Dingen nicht als originell bezeichnen. Nach seinen eigenen Worten hat er sich auf „Auslassungen, Umstellungen und einige wenige notwendigerweise hinzugefügte Worte“ beschränkt, und seine Kritiker sprechen sich ähnlich aus. So heisst es in der „Biogr. Dram.“: „This alteration, being less violent, is less defective than many similar attempts on the dramas of Shakespeare.“

David Garrick ist als Dichter und Schauspieler zu bekannt, als dass über ihn als Persönlichkeit nähere Auskunft zu geben hier der Ort wäre. Verwiesen sei nur auf die neueste ausführliche Arbeit über ihn von Christian Gaehde, „David Garrick als Shakespeare-Darsteller“ (Berlin 1904), sowie auf einen Vortrag von G. Freiherrn von Vincke, „Shakespeare und Garrick“ im Sh.-Jahrbuch IX, S. S. 1—21. Von Interesse dürfte es dagegen sein zu erfahren, wie Garrick als dramatischer Dichter im allgemeinen und als Shakespearebearbeiter im besonderen beurteilt wird.[2]) Im

[1]) Im voraus sei hier auch schon darauf hingewiesen, dass G.'s Bearbeitung den zwei zunächst zu besprechenden mit zu Grunde liegt.

[2]) Ein Versehen liegt in dem eben zitierten Buche Gaehdes vor, wenn auf S. 176 (Anm. 178) eine Kritik Dr. Johnsons angeführt wird, die sich angeblich auf Garricks Bearbeitung von Shakespeares „Cymbeline“ beziehe. In Wirklichkeit geht dies Urteil auf das

„Dict. of Nat. Biogr.“ heisst es von ihm: „As a dramatist G. had vivacity and sweetness that almost do duty for art, a good knowledge of character — — — His alterations of Sh., however, of Ben Jonson, and other dramatists are not to be trusted as original productions, and are sometimes the reverse of creditable.“

Bei den verhältnismässig geringen Abweichungen, die diese Bearbeitung im ganzen aufweist, würde sich eine detaillierte Besprechung der einzelnen Szenen kaum verlohnen. Es wird daher am zweckmässigsten sein, zunächst in einer Vergleichstabelle zu zeigen, wie weit das Stück im äusseren Aufbau mit dem Originaldrama übereinstimmt, bezw. bis zu welchem Grade unser Bearbeiter in dieser Beziehung selbständig verfahren ist.

Bearbeitung.[1])	Original.
I; 1. Scene, a Palace. Enter Pisanio and a Gentleman. Nach Sh. I; 1, 175: Exit Queen. Nach Sh. I; 3, 37: Exeunt (Imogen und Pisanio) — Enter Queen and Cornelius with a Phial. Zu Sh. I; 5, 78 ff: Aside Nach Sh. I; 5, 82a: Exit Queen.	I; 1, 1—159a, 174/5 — I; 3, 1—37, 39 — I; 5, 3—82a (in folgender Umstellung: 3—29a; 75b—78a; 29b ff — Hauptauslassungen: 9—10a; 12b—18a), 86/7 — II; 1, 62—70.
I; 2. Scene, Philario's House in Rome. Philario, Jachimo, and a Frenchman, at a Banquet.	I; 4 (Hauptauslassungen: V.V. 47—49a, 53b—55, 154b—55a.

Original selbst. Abgesehen von dem Zeugnis der „Biogr. Dram.“ (unter „Cymbeline, Tragedy by W. Shakespeare“ wird die Kritik J.'s abgedruckt) beweist schon die Art, wie das Drama charakterisiert wird, dass nur das Original in Betracht kommen kann.

[1]) An Bühnenweisungen werden nur die vom Originale abweichenden angegeben. — In Bezug auf Einzelheiten vgl. die nachfolgenden Bemerkungen.

II; 1. Scene, a Chamber in the Palace. Enter Imogen alone.	I; 6 (Hauptauslassungen: 41b—46, 96b—98a, 123b—126a, 173b—176a).
II; 2. Scene, a Palace. Enter Cloten, and two Lords Nach Sh. II; 3, 49a: Enter Messenger, and whispers the first Lord. Nach Sh. II; 3, 68: Exeunt King and Queen.	II; 1, 1—24, 28—34 — II; 3, 36, 40—51a, 59—62a, 65b—68, — II; 1, 35—62.
II; 3. Scene, a magnificent Bed-chamber, in one part of it a large Trunk. — Imogen is discovered reading in her Bed, a Lady attending.	II; 2 (Gestrichen: 17b—18a).
II; 4. Scene, the Palace. Enter Cloten, and Lords.	II; 3, 1—14 (+ einige selbständige Schlussverse).
II; 5. Scene, an open Place in the Palace. Clot., Lords, Singers, and Maskers discover'd. Nach Sh. II; 3, 35: A Dance — Exeunt Lords, etc. Nach Sh. II; 3, 141: Missing her Bracelet.	II; 3, 15a, 18—35, 69—Schluss (ausgenommen V. V. 93b—95a, 111, 132b—136a und 152—153a).
III; 1. Scene, a Chamber in Rome Enter Posth. and Philar. Nach Sh. V. 95: Pulling out the Bracelet.	II; 4 (Hauptauslassungen: 17b—20a, 69b—72a, 74b—76, 97b—98, 137b—138a).
III; 2. Scene, a Chamber. Enter Posthumus.	II; 5 (Gestrichen: 17—19a).
III; 3. Scene, a Palace. Cymbel., Queen, Clot., and Lords discover'd. — Enter Caius Luc., and Attendants.	III; 1, 1—14a, 42b—59a, 62b—69, 78—Schluss.

III; 4. Scene, a Chamber. Enter Pisanio, reading a Letter	III; 2 (Hauptauslassungen: 32—35a, 37—39a, 55—60a, 61b—63a, 64b—68a.)
III; 5. Scene, a Forest, with a Cave. Enter Bell., Guid., and Arv. Nach Sh. V. 98b: A horn sounds. Nach Sh. V. 107a: Horn sounds again.	III; 3 (Hauptauslassungen: 40—44a und 45—73a).
III; 6. Scene, the Palace. Enter Cymbel., Queen, Clot., Luc., and Lords.	III; 5 (Hauptauslassungen: 16—17, 21—26a, 39b—41a).
III; 7. Scene, A Wood. Enter Pisanio and Imogen. Nach Sh. V. 82: Opening her breast. Nach Sh. V. 84: Pulling his letter out of her bosom.	III; 4 (Hauptauslassungen: 8b—10a, 39b—41a, 105b—110a, 118b—122a, 147b—149a, 158b—170, 183b—185a).
IV; 1. Scene, a Palace. Enter Cloten. Nach Sh. V. 141: selbständige Schlussverse.	III; 5, 70—141 (zahlreiche Kürzungen; vgl. darüber die nachfolgend. Bemerkungen).
IV; 2. Scene, the Forest and Cave. Enter Imogen, in Boy's Cloaths. Nach Sh. V. 17: Seeing the Cave.	III; 6 (Hauptauslassungen: 30b—32a, 36b—37).
IV; 3. Scene, The Forest. Enter Cloten alone.	IV; 1 (Gestrichen: 3b—16a [is]).

IV; 4. Scene, the Cave. Enter Bell., Guid., Arv., and Imog. Nach V. 38: Drinks out of the Phial. Nach V. 192: Enter Arviragus. Nach V. 251: Exeunt Guid. and Arvir. Darauf: Enter Guid. and Arv. with the Bodies. Nach V. 269: Exeunt with the bodies.	IV; 2, 1—269 (Wichtigste Auslassungen: 15—30a, 34—36, 49—56a, 116—117a, 120—123a, 132b—141a, 142b—147a, 157—161a, 215b—242, 246b—249a, 251b—254).
IV; 5. Scene, the Palace. Enter Cymb., Lords, and Pisanio.	IV; 3 (Gestrichen: 13—16a, 25b—26, 28b—32a [you]).
IV; 6. Scene, a Forest. Imogen and Cloten on a Bank strew'd with Flowers. Imogen awakes.	IV; 2, 291 ff. (Die wichtigsten Auslassungen sind 310—14, 316b—25, 343b—53a, 371b—74a, 376b—79a.).
V; 1. Scene, a Forest. A march at a Distance. Enter Bell., Guid., and Arvir.	IV; 4 (Gestrichen: 2—7, 22b—24a, 26—31a, 38—40a).
V; 2. Scene, a Field between the British and Roman Camp. Enter Posth. with a bloody Handkerchief. Nach V. 29a: Trumpet sounds a call.	V; 1 (Gestrichen: 11b—15).

V; 3. Scene, a Field of Battle. A grand Fight betwen (sic!) the Romans and Britons; the Romans are drove off. — Enter Posth. and Jachimo, fighting. Jachimo drops his sword.	V; 2.
V; 4. Scene, a Wood. Enter Pisanio, and 1st. Lord	V; 3, 1—53 (Wichtigste Auslassungen: 16b—18a, 21—22, 29—31, 32b—34a, 41b—51a).
V; 5. Scene, a Wood. Enter Posthumus.	V; 3, 66—83 (Gestrichen: 74, 79—80a).
V; 6. Scene, Cymbel.'s Tent. A Flourish. — Enter Cymbel., Bell., Guid., Arvir., Pis., and Lords.	V; 5 (Hauptauslassungen: 23—68, 85b—90a, 99—110a, 124b—27a, 144b—46a, 186b—91a, 203b—06a, 235b—60, 273b—86a, 297b—300a, 309b—24, 339b—47a, 356b—63a, 380—401a, 422b—76a).

Zu vorstehender Tabelle sollen jetzt noch einige Worte der Erklärung hinzugefügt werden. — Wie bereits erwähnt wurde, schliesst sich Garricks Bearbeitung bedeutend enger an das Original an als die früher besprochenen. Der Abweichungen sind ja allerdings genug vorhanden, aber sie sind in ihrer überwiegenden Mehrzahl von nicht durchaus grundlegender, bezw. grundwandelnder Bedeutung: es handelt sich um Auslassungen, die allerdings, wie wir sehen werden, teilweise tendenziöser Natur sind, um Wortvertauschungen etc. Erweiterungen und selbständige Zusätze treten dagegen nur in verschwindender Anzahl auf. — Was den Aufbau des Stückes und den Gang der Handlung anbetrifft, so schliesst sich unser Autor hierin ebenfalls ganz eng an seine Vorlage an. Schon das Personenverzeichnis zeigt nur unwesentliche Abweichungen, und ein Blick allein auf obenstehendes Szenarium lehrt, dass auch die Anordnung und Einteilung der Szenen sich wenigstens nicht in dem Masse

von der ursprünglichen unterscheidet, wie wir es bei den früher untersuchten Bearbeitungen zu beobachten Gelegenheit hatten. Eine Vereinigung von verschiedenen Originalszenen, wie wir sie dort festgestellt und besprochen haben, begegnet hier eigentlich nur in der 1. Szene des Stückes; im übrigen jedoch ist stellenweise sogar das Gegenteil der Fall, d. h. einzelne Szenen des Originals werden in der Bearbeitung geradezu in mehrere Teile zerlegt. — In einem anderen Punkte von Bedeutung bleibt Garrick seiner Vorlage treu, indem er sich dadurch wesentlich von Marsh und Hawkins unterscheidet — in der Nichtbeachtung der pseudoklassischen Einheitsgesetze. Einen allbeherrschenden Einfluss in England auszuüben, war ja allerdings der französischen Tragödie von jeher schwer gefallen; vollends aber wurde damit in der zweiten Hälfte des XVIII. Jhdts. gebrochen. So sehen wir denn auch Garrick, dessen Bearbeitung des „Cymbeline“ aus dem Jahre 1761 stammt, in der Wahl des Schauplatzes ebenso oder doch fast ebenso frei und ungezwungen wie den grossen Dramatiker selbst. — Prüfen wir nunmehr im einzelnen die Abweichungen der Bearbeitung vom Original sowie auch des Autors Beziehungen zu seinen Vorgängern.

Akt I. Interessant ist die an der 1. Szene zu machende Beobachtung, dass es der Bearbeiter ähnlich wie seine Vorgänger vermeidet, eine Exposition durch eine Unterhaltung zweier dem Hofe angehöriger Edelleute zu geben. Er betont geflissentlich, dass der „Gentleman“ bei Hofe fremd sei. Man beachte nur die erstaunte Frage Pisanios (nach Sh. I; 1, 3):

Are you so fresh a stranger, to ask that!

Der Gang der Handlung in dieser 1. Szene entspricht im übrigen fast genau dem in den Originalszenen, aus denen sie sich zusammensetzt. Die Uebergänge zwischen den einzelnen Bestandteilen sind in einfacher und geschickter Weise hergestellt worden, durch Streichung und Umstellung einiger Verse zwischen Sh. I; 1 und 3, oder durch Einfügung einiger neuer Worte zwischen Sh. I; 3 und 5, als Imogen und Pisanio, der Königin nebst Cornelius ansichtig werdend, sich zurückziehen. Ein Mangel, der an G.'s Bearbeitung gerechterweise in der „Biogr. Dram.“ getadelt wird, ist in

den späteren Ausgaben wieder beseitigt worden. Es heisst bei Baker nämlich: „A material fault occurs in it. By omitting the physician's soliloquy in the first act, we are utterly unprepared for the recovery of Imogen — — —“ Die Verse Sh. I; 5, 33—44, auf deren Unterdrückung in der ersten Ausgabe sich dieser Vorwurf bezieht, sind später wenigstens in der Hauptsache wiedereingesetzt worden. — Etwas selbständiger verfährt der Autor am Schlusse der Szene, indem er dem allein zurückbleibenden Pisanio einen längeren Monolog in den Mund legt, worin er ihn seine treue Ergebenheit gegenüber seinem Herrn und seiner Herrin bekunden lässt.

Es wurde schon oben erwähnt, dass unser Bearbeiter sich in Uebereinstimmung mit Marsh und Hawkins befindet, wenn er andere Personen für den ersten Teil von Sh. I; 1 wählt. An Marsh speziell schliesst er sich noch enger an, insofern er Pisanio die Erzählung über die Vorgänge am königlichen Hofe in den Mund legt. Im Wortlaute der Wette folgt er gleichfalls Marsh [und Hanmer] (vgl. oben.)

Akt II. Die erste Szene dieses Aktes entspricht der letzten im I. Akte des Shakespeareschen Stückes. Diese Szenenverteilung weist eine merkwürdige Aehnlichkeit mit derjenigen in Durfeys Bearbeitung auf, wozu noch — wenn man von der gestrichenen Szene Sh. I; 2 absieht — völlige Uebereinstimmung der Szenenanordnung im I. Akte kommt. Ueber den Zweck, der mit dieser Verlegung der Aktschlüsse wahrscheinlich verbunden wurde, habe ich mich bereits an anderer Stelle ausgelassen. — Innerhalb dieses Aktes sind wiederum verschiedene Uebereinstimmungen mit Marsh zu konstatieren. Aus ihnen geht hervor, dass auch in Garricks Bearbeitung Stellen, die in moralischer Beziehung nicht ganz einwandsfrei erschienen, getilgt worden sind, mit anderen Worten, dass auch er einer moralisierenden Tendenz huldigt[1]).

[1]) Vgl. auch eine Stelle aus der schon oben zitierten Kritik in der „Biogr. Dram.“, wo besonders G.'s Verdienste um die Verfeinerung des „öffentlichen Geschmacks“ hervorgehoben werden: „— — — the zeal with which he ever aimed to banish from the stage all those plays which carry with them an immoral tendency.“ Dass er auch

In unserer Tabelle sind die hauptsächlichsten Kürzungen angeführt; eine bei beiden im wesentlichen gleiche Aenderung des Textes liegt beispielsweise in der Fassung der Verse Sh. I; 6; 39 ff vor; ebenfalls stimmen beide in der Streichung der Verse Sh. II; 1, 25—27 überein. Uebereinstimmungen in Einzelheiten sind z. B.: in Sh. I; 6, 36 „humbled“ für „numbred“, V. 133: „priestess 'twixt“; ausserdem stimmt unser Bearbeiter in der Zeichensetzung mit Marsh fast durchgängig überein. Einen völlig gleichen Wortlaut haben mehrfach selbst Szenenangaben und Bühnenweisungen; besonders fällt dies im II. Akte bei der Ueberschrift von Szene 3 auf. — In Bezug auf den Gang der Handlung findet sich nur die eine erwähnenswerte Abweichung vom Original, dass die Szene Sh. II; 3 in zwei bezw. drei Teile zerrissen ist, so dass die Musikerepisode, wie bei Durfey durch eine Tanzaufführung erweitert, dem Auftreten Cymbelines und der Königin erst nachfolgt. Die Verse Sh. II; 3, 44/45 werden deshalb folgerichtig also umgeformt:

> She vouchsafes no notice? but I will assail her, before morning, with mask and music.

Die Bühnenweisung „Enter Messenger — —“ ist eingefügt, weil der Bearbeiter dessen Worte (Sh. II; 3, 59/60) dem 1. Lord in den Mund legt.

Akt III. Wegen der Akteinteilung ist auch hier wieder auf Durfey zu verweisen. Einige der wichtigsten Uebereinstimmungen mit Marsh sind: Ganz ähnliche Fassung der Verse Sh. III; 2, 32 ff; gleichmässige Streichung der Verse III; 4, 118—22, 147—49 (resp. 50), 183—85. Dieselben Wortvertauschungen kehren bei beiden wieder z. B. in III; 3, 2: „see“ für „stoop“, III; 4, 104: „break“ für „wake“ (nach Rowes Vorgange), 146: „mien“ für „mind“. Ebenso findet sich mehrfach wörtliche Uebereinstimmung zwischen den Szenenangaben und Bühnenweisungen, so z. B. Ueberschrift zu Szene 5 und die Bühnenweisung nach Sh. II; 4, 95 (in Szene 1). — Zahlreich sind, wie unsere Tabelle

---

bei Abfassung von Bühnenbearbeitungen sich in ähnlichem Sinne betätigt habe, ist hiernach schon ein berechtigter Analogieschluss.

zeigt, die Kürzungen und Auslassungen in diesem Akte, z. T. sind sie auch sehr umfangreich, wie z. B. III; 1, 14—42 und III; 3, 45—73. Doch sähe man lieber, diese Ausmerzung wichtiger und interessanter Einzelheiten wäre unterblieben. Die treffendsten Belegstellen für die moralische Tendenz unseres Autors bezw. für die Tilgung anstössiger Stellen sind folgende Auslassungen: Sh. II; 4, 137/38 und II; 5, 17—19. — Auffällig ist, dass unser Bearbeiter plötzlich in Szene 5 — in Uebereinstimmung mit Durfey — die Namen der Prinzen vertauscht, indem er für „Polydore" jetzt den Namen „Cadwall", für „Guiderius" aber den Namen „Arviragus" an verschiedenen Stellen einsetzt.

Akt IV. Auch am Anfange dieses Aktes ist die ähnliche Beobachtung zu machen wie bei den beiden vorhergehenden; die Schauplätze der beiden durch den Aktschluss getrennten Szenen liegen nämlich verhältnismässig weit auseinander.

In der 1. Szene sind äusserst zahlreiche Verse gestrichen worden, die alle anzuführen viel zu weit führen würde. Es geht daraus hervor, dass das Bestreben unseres Bearbeiters auf möglichst kurze und knappe Fassung durch Ausmerzung alles irgendwie Entbehrlichen gerichtet war. Gestrichen sind, um nur einige Beispiele von vielen anzuführen, Sh. III; 5, 95/96, 103b—05, 118—23 etc. Die Ausmerzung der Verse III; 5, 88/89 sowie die Fassung der Zeilen 141 ff ist wieder ein Beleg für die Einführung einer moralisch unanfechtbaren Tonart. Letztere Zeilen lauten nämlich bei Garrick: With that suit upon my back, will I attack her; and when my appetite hath dined, to the court I'll foot her home again. — Zahlreiche Kongruenzstellen mit der Bearbeitung von Marsh liessen sich auch innerhalb dieses Aktes aufzählen. Wir wollen uns mit einigen begnügen: In V. Sh. III; 6, 52: parted thence (nach Popes Vorgange)[1]), Streichung der Verse IV; 2, 34—36, 116—17a; ebenso sind die Kürzungen innerhalb der Verse IV; 2, 310—25 beide Male fast gleich. In Sh. IV; 2, 305 ist in beiden

[1]) Vgl. Quellenuntersuchung.

Bearbeitungen (allerdings nach Popes Beispiele[1]) „fear'd" durch „oh" ersetzt worden. In beiden fällt die Frage (nebst Antwort) nach dem Namen des Herrn, also Sh. IV; 2, 376b—79a, fort. Aber nicht nur mit Marsh stimmt Garrick in vielen Punkten überein, auch selbst Hawkins scheint ihm bekannt gewesen zu sein. Von dem Totensange (Sh. IV; 2, 258 ff) ist nämlich auch bei ihm nur eine Strophe übernommen worden, und zwar in fast genau der gleichen Fassung, wie wir sie in der Hawkinsschen Bearbeitung gefunden haben. — Von den sehr zahlreichen Kürzungen seien vor allem erwähnt die Auslassungen der Verse Sh. IV; 2, 15—30, 215—42[2]), 316—25, da sie das auf knappe Fassung sich richtende Bestreben unseres Bearbeiters besonders deutlich illustrieren. Sh. IV; 2, 343—53 fehlen, weil auch die Rolle des Wahrsagers fallen gelassen ist. — Zu bemerken wäre noch, dass verschiedentlich eigene Verse eingestreut sind, die jedoch Garricks dichterisches Talent nicht in besonders günstigem Lichte zu zeigen vermögen. Als Beispiel dienen die folgenden (vgl. Sh. IV; 2, 282 ff):

> Come, let us lay these bodies each by each,
> And strew 'em o'er with flow'rs; and on the morrow
> Shall the earth receive 'em.

Die wenn auch nicht sehr bedeutenden Veränderungen im Gange der Handlung innerhalb der Originalszene IV; 2, die unser Bearbeiter in selbständiger Weise vorgenommen hat, ergeben sich von selbst aus unserer Tabelle.

Akt V. In Bezug auf die Handlung des V. Aktes ist namentlich das Fehlen der Kerkerszene nebst der Wahrsagerepisode bemerkenswert. Die Garricksche Bearbeitung stimmt hierin mit allen früher besprochenen überein; die den Autor in dieser Hinsicht leitenden Beweggründe werden dieselben wie bei seinen Vorgängern gewesen sein. In diesem letzten Akte weicht der Bearbeiter überhaupt mehr als in irgend einem früheren von seiner Vorlage ab, so vor allen Dingen

---

[1]) Vgl. Quellenuutersuchung.

[2]) Der beibehaltene Uebergangsvers passt nun nicht recht, auch nicht, nachdem in den späteren Ausgaben gleichfalls die Originalverse 216—20b stehen blieben.

in der 2. Szene. Inhaltlich ändert er allerdings wenig, umsomehr in der Form. Er schliesst diese (3. = Sh V; 2) Szene mit Worten Jachimos:

With heav'n against me, what is sword or shield!
My guilt, my guilt, o'erpowers me and I yield.

Die Szene Sh, V; 3 ist in der Bearbeitung in zwei zerlegt worden, Szenen 4 und 5. Der Grund ist, dass Garrick die Erzählung von den Heldentaten der vier Unbekannten, um sie einheitlich gestalten zu können, Pisanio anstatt Posthumus in den Mund legt. Auf die Frage des Lords: „Were there but three?" schliesst jener auch den Posthumus als vierten mit ein. Von bedeutendem Umfange sind die Kürzungen im letzten Akte, namentlich in der Schlussszene. Beschränken wir uns auf die Hervorhebung der wichtigsten: Der Arzt tritt nicht auf, und es fällt somit die Mitteilung vom Tode der Königin und von ihren Freveltaten (Sh. V; 5, 23—68) weg; damit hängt auch zusammen, dass die V.V. 235—60 gestrichen werden. Garrick scheint hier besonders von Marsh beeinflusst zu sein. In dessen Stücke werden jedoch entsprechende Erklärungen schon bei einer früheren Gelegenheit gegeben, und G. hätte sich insofern einer wenn auch nicht sehr folgenschweren Nachlässigkeit beim Aufbau der Handlung schuldig gemacht. — Hingewiesen sei ferner noch auf die Auslassung der Verse 273—86, 297—300, 309—24 und 380—401, weil diese Fälle typisch für die Art und Weise sind, wie der Bearbeiter zum Zwecke der Vereinfachung der Handlung den Text des Originals zusammenstreicht. An der zuerst angeführten Stelle ist ihm eine auffällige Unachtsamkeit untergelaufen, denn obwohl er die „story", d. h. doch die Erzählung Pisanios vom Verbleib Clotens, fallen lässt, behält er die Worte des Guiderius bei: „Let me end the story" (Sh. V; 5, 286)!

Es ist kaum nötig zu erwähnen, dass weder die Tabelle noch die zuletzt gegebenen Erklärungen irgendwelchen Anspruch auf Vollständigkeit machen. Das war auch nicht ihr Zweck. Es sollte nur an Hand der wichtigsten Beispiele die Tendenz des Bearbeiters und die Art, seine Vorlage bezw. Vorlagen zu benutzen, vor Augen geführt werden.

Und dieser Zweck dürfte erreicht sein. Wir haben gesehen, wie es unserem Autor weniger darauf ankam, ein neues Stück zu schaffen, als vielmehr darauf, das Drama Shakespeares für Bühnenaufführungen umzuändern. Dass es dabei nicht ohne zahlreiche Kürzungen[1]), Umstellungen u. s. w. abging, ist nur zu natürlich; charakteristisch ist aber die äusserst geringe Zahl selbständiger Zusätze.

Das Verhältnis zu den zeitlich vorhergehenden Bearbeitungen scheint mir insoweit festzustehen, dass eine Benutzung der Marshschen so gut wie bewiesen, der Durfeyschen ebenfalls ziemlich sicher und ein Bekanntsein Garricks mit dem Stücke Hawkins' als wahrscheinlich anzunehmen ist. In der äusseren Struktur ist allerdings Garricks Stück dem letzteren geradezu diametral entgegengesetzt. Hingewiesen wurde schon auf die Nichtbeachtung der „drei Einheiten". Ein ähnlicher Gegensatz zu dem in diesen Dingen übertrieben sorgfältigen Hawkins besteht auch in der Art des Versbaues, in der Behandlung der metrischen Gesetze. Die Zeit der Vorromantik, der Garrick angehört, hatte eben in jeder Beziehung mit der strengen Gesetzmässigkeit, die den Pseudoklassizismus kennzeichnete, gebrochen, um dann allmählich zu der Regellosigkeit, die die Romantiker beherrschte, überzuleiten. Schon ein flüchtiger Blick in das Stück Garricks belehrt uns über die grosse Unregelmässigkeit seiner Verse: Kurzverse von 1—5 Hebungen sieht man in buntem Wechsel mit regelmässigen und unregelmässigen Blankversen. Einige charakteristische Proben sollen hier angeführt werden:

Die Sh. III; 2, 31 ff entsprechenden Verse lauten:

Of my lord's health — — — content	4 Hebungen
Good wax, thy leave; blest be	3 „
You bees that make — — — counsel	4 „
Good news, gods.	1 „ (nichtergänzt)

Sh. III; 4, 11--12:

Why tender'st — — — me!	4 Hebungen
If't be summer news	3 „

[1]) An vollständigen Szenen fehlen Sh. I; 2, III; 7, V; 4.

Sh. III; 4, 104 ff:

I'll break mine eye-balls first	3	Hebungen
Wherefore then, didst undertake it	3	„
Why hast thou gone so far	3	„

Sh. IV; 4, 40—41:

I am ashamed — — — — to have	7	Hebungen

Sh. V; 5, 228—29:

Away—thou scornful page, there is no peace for me.	6	Hebungen
O gentlemen, help	2	„

Sh. V; 5, 403—04:

For they shall — — — — comfort.	3	Hebungen
My good master, I will — — service.	5	„
Happy be you!	2	„

Gegenüber dieser Unregelmässigkeit im Versbau treten Versuche, Originalverse zu glätten, wie wir sie in den früheren Bearbeitungen so häufig feststellen konnten, vollkommen in den Hintergrund.

Sh. I; 1, 74: Einfügung von „good" vor „Posthumus".
I; 5, 28 (nach Pope): — — — — — master's sake.
I; 6, 72—73: — — — — — — — — — languish out
For assur'd bondage — — — — — —
V; 1, 26 (nach Pope): Streichung des Wortes „even."
V; 5, 141—42 (nach Pope): — — — to utter what
Torments me — — — —

V. Bearbeitungen von Kemble und Oxberry.

Da diese beiden Bearbeitungen nur ganz unwesentliche Abweichungen untereinander aufweisen, so können sie zusammen besprochen werden. Voraufgeschickt seien einige Notizen über die beiden Verfasser.[1])

1) John Philip Kemble (1757—1823.)

Ursprünglich für den geistlichen Beruf bestimmt, wandte er sich bald mit Ueberwindung aller Hindernisse der Bühne

[1]) Nach den im Literaturverzeichnisse (unter Ca) angegebenen Quellen.

zu. Am 30. September 1783 erschien er zum ersten Male im Drury Lane-Theater als Hamlet, und er vervollkommnete sich so sehr in seiner Kunst, dass ihn Baker in der „Biogr. Dram." „the first tragedian of our times" nennen konnte. Auch im „Dict. of Nat. Biogr." wird er gepriesen als „a fine actor, with a larger range of characters in which he was excellent than any English tragedian." Byron hat einmal von ihm gesagt, er sei „the most supernatural of actors", Pitt soll ihn ausserordentlich hochgeschätzt haben, ebenso Walter Scott, der mit ihm persönlich bekannt war. Weniger günstig, ja geradezu entgegengesetzt lauten die Urteile über seine literarischen Qualitäten. K. ist nämlich Verfasser, oder vielmehr Bearbeiter und Sammler einer stattlichen Anzahl von Dramen. Namentlich hat er auch die meisten bedeutenden Dramen Shakespeares für die Bühne bearbeitet, „as modern manners might happen to require." Es wird ihm von seinen Kritikern nur zum Lobe angerechnet, Meisterwerke aus vergangener Zeit der Vergessenheit entrissen und wieder populär gemacht zu haben, dagegen wird die Art und Weise, wie er diese Stücke zu verändern pflegte, meist scharf kritisiert. „His literary claims are of the smallest", heisst es im „Dict. of Nat. Biogr.", und es wird weiterhin getadelt, dass man auf Schritt und Tritt bei seinen Stücken den Schauspieler und Bühnenleiter herausfühle. Interessant ist auch Thomas Moores Urteil, der in drastischer Weise K. mit folgenden Worten charakterisierte: „a cultivated man, but a poor creature when he put pen to paper."

2. William Oxberry (1784—1825).

Ebenfalls Schauspieler, brachte er es jedoch kaum je über die Mittelmässigkeit hinaus; nur in einigen Lustspielrollen soll er Vorzügliches geleistet haben. Er wanderte von einem Theater zum andern, von London in die Provinz und wieder zurück nach der Hauptstadt, wo er es für eine Zeitlang sogar bis zum Bühnenleiter am Olympictheater brachte. Seine schauspielerische Darstellung, so heisst es in einer Kritik, sei „cold, constrained, and ineffective" gewesen. — Der „Cymbeline" ist in seiner grossen Ausgabe von

Dramen, betitelt „The New English Drama“, enthalten. Wie aus unserem Stücke hervorgeht, kam es ihm jedoch weniger auf Umarbeitung der Dramen als auf blosse Sammlung an. Er wählte wahrscheinlich unter den vorhandenen Bühnenbearbeitungen aus — in unserem Falle diejenige Kembles[1]), die er nur mit ganz geringfügigen Aenderungen versah.

Da die Abweichungen der beiden Stücke vom Original nur unbedeutender Art sind, und besonders weil in sehr weitem Umfange die Bearbeitung Garricks mit benutzt worden ist, können wir uns kurz fassen. Die letztere ist nämlich für die Szeneneinteilung und ihre Anordnung durchaus massgebend gewesen, denn abgesehen von der Ausmerzung einer einzigen Szene (III; 2 = Sh. II; 5) entsprechen sich die beiderseitigen Szenen vollkommen. K. und O. beschränken sich in dieser Hinsicht darauf, die Szenenangaben und die Bühnenweisungen zu vermehren und zu vervollständigen. Z. T. sind diese sehr ausführlich und malerisch, wie beispielsweise diejenige zu Sh. I; 6, 13: „Kneels and presents a letter, and kisses her hands as she raises him.“

Das Personenverzeichnis erscheint um einige Namen — Locrine, Madan, Varus und Lewis — vermehrt. Jedoch bedeute tdas nur scheinbar eine Vermehrung der handelnden Personen. In Wirklichkeit haben unsere Bearbeiter nur die im Original nicht näher bezeichneten Rollen untergeordneter Bedeutung mit diesen Namen ausgestattet.

Wie schon angedeutet, weichen K. und O. nur in unbedeutenden Kleinigkeiten voneinander ab. Was aber ihr beiderseitiges Verhältnis zu dem Shakespeareschen Drama und zu Garricks Bearbeitung anbetrifft, so kann man ihr Stück wohl am treffendsten als eine Kombination aus beiden bezeichnen, an der allerdings die Bearbeitung den bei weitem grösseren Anteil hat: Für den Text liegt sie häufiger zu Grunde als das Originaldrama, und für die äussere Struk-

[1]) Dass Oxberry bei seinen Ausgaben öfter Kemblesche Stücke bezw. Bearbeitungen zu Grunde legte, zeigt sich auch z. B. beim „Merchant of Venice“ (Vgl. Burmeister, a. a. O., S. 63).

tur gilt, wie schon erwähnt, dasselbe. — Einige Beispiele seien zur Erläuterung angeführt: Die erste Szene des Stückes ist auf ganz dieselbe Art aufgebaut und zusammengesetzt wie bei Garrick. An manchen Stellen sind unsere Bearbeiter immerhin lieber Shakespeare als Garrick gefolgt. Während z. B. Garrick die Verse Sh. I; 1, 54b—56a im Munde seines „Gentleman" ein wenig verändert, folgen K. und O. Shakespeare wörtlich, und ganz ähnlich verhält es sich mit den Versen 68—69. Ebenso ist in Sh I; 5, 29 ff (vgl. die obige Tabelle!) die Shakespearesche Fassung beibehalten, dagegen ist beispielsweise der Schlussmonolog Pisanios wörtlich von Garrick übernommen worden (vergl. oben!). Erwähnenswert dürfte noch sein, dass die Verse Sh. I; 5, 75—82a von Oxberry gestrichen worden sind, wohl weil ihm die verhältnismässig lange Rede, die die Königin, bevor sie abgeht, für sich sprechen soll, unnatürlich erschien. — Der Vers ist geglättet, z. B. in Sh. I; 1, 132 durch Hinzufügung von „many" (heapest many) [nach Hanmers Vorgange] und in 134/5 durch Umstellung des Wortes „I" an das Versende von 134. — In der 2. Szene ist interessant, dass auch diese Bearbeiter, ähnlich wie Marsh und Garrick, die bei Shakespeare etwas unklare Fassung der Wette zu verbessern suchen. Sie wenden allerdings das radikale Mittel an, den zweiten Teil (d. h. Sh. I; 4, 163b—166a), der ja allerdings Wiederholung ist, zu streichen. — Aus den folgenden Akten sollen noch einige Stellen angeführt werden, die dartun, in welchen Fällen die Bearbeiter den Shakespeareschen Text vor dem Garrickschen bevorzugt haben, bezw. selbständige Aenderungen vorgenommen haben. Die Verse Sh. I; 6, 41—46 sind beibehalten worden, dagegen fehlen in derselben Szene die V.V. 118—19 und 152b—153a. In Sh. II; 4 ist für V. 17 ff die Originalfassung bevorzugt worden, dgl. für V.V. 69—76, d. h. die Garrickschen Kürzungen (vgl. obige Tabelle!) sind wieder aufgehoben, mit alleiniger Ausnahme der Verse 71—72a. Der Vers Sh. III; 4, 104 ist wörtlich aus dem Original übernommen, und ebenso, im Gegensatze zu Garrick, die Verse Sh. III; 5, 127—29, die dort lauten:

„I have, my lord, one at my lodging, which he forgot to take with him; it was a favourite of my lady and mistress.“

Selbständig sind die (übrigens auch von Garrick umgeänderten: vgl. oben!) Verse Sh. III; 5, 141 ff in folgender Weise abgefasst worden: „ — — — my back, will I first kill him, and in her eyes: He on the ground, my speech of insultment ended on his dead body, when my appetite — etc. = Garricks Fassung.

Diese Beispiele dürften ausreichend sein, um zu zeigen, dass unsere Bearbeiter nur sehr wenig selbständig sind, dass sie vielmehr meist den Text der Garrickschen Bearbeitung unter Kolationierung mit dem Original zu Grunde gelegt haben.

Anhang.

Am Ende unserer Untersuchungen angelangt, haben wir noch die aus irgend einem Grunde nicht behandelten englischen Bearbeitungen und Umdichtungen wenigstens einer kurzen Betrachtung zu unterziehen; zum Schlusse soll auch noch eine deutsche Bühnenbearbeitung kurz zur Besprechung kommen.

I. Bearbeitung von Eccles.

Eine Ausgabe war weder auf der Bibliothek des Brit. Mus. noch anderweitig aufzufinden; es mögen daher einige nach der „Biogr. Dram.“ gemachte Angaben zum Ersatze einer genaueren Untersuchung dienen. — E., so heisst es dort, habe es in seiner hohen Bewunderung für den grossen Meister schwer gekränkt, dass dessen Dramen durch die Unwissenheit oder Sorglosigkeit der Herausgeber so arg entstellt seien, und er habe sich daher selbst darangemacht, den richtigen Weg für Bearbeitungen Shakespearescher Stücke zu weisen. Von folgenden Dramen Shakespeares existieren von E. verfasste Bearbeitungen: Cymbeline, King Lear, Merchant of Venice. Seine Werke werden von Baker, der jedoch, wie bereits frühere Beispiele lehrten, zu einer zu günstigen Kritik zu neigen scheint, folgender-

massen rezensiert: „What Mr. Eccles attempted, he accomplished with great ingenuity and much taste.“

II. Irvings Bühnenbearbeitung[1]).

Ueber den bekannten englischen Schauspieler und Shakespeare-Herausgeber nähere Angaben zu machen, ist kaum vonnöten. Man findet Näheres über ihn z. B. bei Allibone (Supplement).

III. Umdichtung von Henry Brooke.[2])

Nach der „Biogr. Dram.“ wurde das Stück nie aufgeführt. Das Urteil über B. als Dichter am gleichen Orte, wofür allerdings auf unsere oben (S. 167) gemachte Bemerkung hingewiesen werden muss, sei im Auszuge hier wiedergegeben: „His dramatic pieces have undoubtedly a considerable share of merit. His plots are ingeniously laid and well conducted, his characters not ill drawn, and his language is bold and nervous. — Upon the whole, we cannot hesitate to place him very high among the writers of English language.“

IV.

Um die Prinzipien eines modernen Bearbeiters kennen zu lernen, wollen wir wenigstens eine der deutschen Bearbeitungen in der Kürze betrachten, und zwar die Wolzogensche, die übrigens neben der von Bulthaupt auf der Königl. Bibl. zu Berlin vorhanden ist. Der vollständige Titel lautet:

„Cymbelin“, Drama in 5 Aufzügen von William Shakespeare. — Mit freier Benutzung der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von A. v. Wolzogen..

Karl August Alfred Freiherr v. W.[3]) (1823—83), Jurist

---

[1]) Diese moderne Bearbeitung kann leider nicht eingehend behandelt werden. S. Zt. fehlten Irvings Werke vorübergehend in der Bibliothek des „British Museum“; auch einer Beschaffung auf dem Wege des Buchhandels standen Schwierigkeiten entgegen, und in deutschen Bibliotheken scheinen sie nicht vorhanden zu sein.

[2]) Nach Kilbourne (a. a. O., S. 183) hat dies Drama mit dem Shakespeareschen nicht viel mehr als den Titel und die Grundzüge gemein; für eine nähere Untersuchung kam es deshalb nicht in Betracht.

[3]) Vgl. „Allgemeine Deutsche Biographie“. Bd. 44 (1898) S.S. 199—202.

von Fach, stieg vom schriftstellernden Theaterkritiker der „Breslauer Zeitung“ zum Intendanten des Schweriner Hoftheaters empor (1867). Verfasser kleiner Lust- und Schauspiele, versuchte er sich auch in der Bearbeitung von Dramen verschiedener Autoren für die Bühne: Shakespeare, Schiller — den „Wallenstein“ arbeitete er in ein Stück um —, Wagner, Mozart. — Ueber das von ihm bei der Bearbeitung von Shakespeares „Cymbeline“ verfolgte Ziel lässt er sich in der Vorrede folgendermassen aus: Er habe „versucht, den Stoff alles Wunderlichen, Uebernatürlichen und Bedenklichen zu entkleiden, und deshalb auch Orts- und Personennamen, welche im Original ein buntes Durcheinander von Römisch, Englisch, Italienisch und Französisch darstellen, dem Zeitalter des Augustus entsprechend, zum Teil umgewandelt.“ Aus Gründen der Allgemeinverständlichkeit habe er dagegen darauf verzichtet, die von Shakespeare romanisierten Sitten und Gebräuche der alten Briten wahrheitsgetreu und zeitgemäss darzustellen, also etwa den antik-heidnischen Götterdienst durch den historischen Druidenkult zu ersetzen. Das Szenarium aber habe er überall da geändert, wo es die Verhältnisse der modernen Bühne erheischten. Besonders modifiziert erscheine bei ihm wegen der „anstössigen Kistengeschichte“ der II. Akt und „aus Rücksicht auf den theatralischen Effekt“ der V. Akt. Ausserdem sei an dem zu Grunde gelegten, aber des leichteren Verständnisses sowie des Wohlklangs wegen häufig geänderten Schlegel-Tieckschen Texte soviel gekürzt worden, dass das Stück innerhalb dreier Stunden gespielt werden könne.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die Art der Ausführung dieses Planes. — Die Unterdrückung alles „Wunderlichen“ und „Uebernatürlichen“ haben wir auch in allen bisher besprochenen Bearbeitungen feststellen können, d. h. hier wie dort sind vor allem die Kerkerszene des letzten Aktes mit der Göttererscheinung, sowie die sich an die Gestalt des Wahrsagers anknüpfenden Episoden ausgemerzt worden. Auch die Beseitigung alles „Bedenklichen“, wenigstens des in moralischer Beziehung Bedenklichen, haben wir überall, ausgenommen in der der Restaurationszeit angehörigen Dur-

feyschen Bearbeitung, als Charakteristikum hinstellen können. — Namen handelnder Personen sind folgendermassen umgeändert: Philario in Piso, Jachimo in Glabrio, Pisanio in Pisanus, Französischer Edelmann aus Orleans in Vitellius Aquila aus Massilia. — Der von unserem Bearbeiter verfolgte Hauptzweck ist, wie wir hörten, Anpassung des Stückes an die moderne Bühne. Charakteristisch sind in dieser Hinsicht rein äusserlich die sehr zahlreichen und ausführlichen Bühnenanweisungen, besonders aber die veränderte Szeneneinteilung.

I. Akt. Der I. Akt hat nicht weniger als neun „Szenen“: 1) Sh. I; 1, 1—69 — 2) 70—83 — 3) 84—124 — 4) 124—158 — 5) 159—Schluss — 6) Sh. I; 3 — 7) Sh. I; 5 — 8) Sh. I; 4 — 9) Sh. I; 5. — Diese Szeneneinteilung ist jedoch einzig und allein nach dem Personenwechsel vorgenommen worden; dagegen haben wir nur eine einzige Verwandlung innerhalb des ganzen Aktes, nach Sz. 7, d. h. mit anderen Worten: die ganze Szenenanordnung ist die gleiche, wie wir sie bereits in früheren Bearbeitungen gefunden haben, bei Kemble und Oxberry, bei Garrick und zuerst bei Durfey. An Kürzungen sind etwa zu erwähnen: Auslassung der ganzen Szene Sh. I; 2, der Verse Sh. I; 1, 133—143, I; 4, 18—23, 110—112, 146—155. In Sh. I; 5 fehlen die auf die „Ladies“ bezüglichen Verse, da jene nicht auftreten. — Interessant ist, dass auch Wolzogen der Wette eine präzisere Fassung zu geben versucht: Während Kemble und Oxberry (vgl. S. 166) den zweiten Teil als Wiederholung streichen, lässt er den ersten Teil fallen, also Sh. I; 4, 160b—63.

II. Akt. Der II. Akt umfasst bei W. ebenfalls neun Szenen, die sich auf drei verschiedenen Schauplätzen abspielen: Für Sz. 1—4 ist der Schauplatz der Handlung „Hof vor der Burg Cymbelins. — Vorn links ein Portal, darüber ein Balkon,“ für Sz. 5—7 „Ein Gang vor Imogens Schlafgemach“ unf für Sz. 8—9 „Rom, in Pisos Hause.“ Sz. 1 entspricht Sh. I; 6, 1—55, mit verschiedenen Kürzungen z. B. Streichung der Verse 32—51. Sz. 2 umfasst die Verse 56 ff mit erheblichen Aenderungen: Fallen gelassen sind

die Verse 74—78a, 95—98a, 123b—26a, 132b—35, 150—53b, 175—78, 200—04a. Die wichtigsten Textänderungen sind V. 102 ff: — — — —

Zum heilgen Eid der Treue, würd' ich dann
In ein gemeines Auge blinzeln mögen
Und Lippen küssen, die das Laster küsst?!
O Schmach! Fürwahr gerecht nur würd' es sein,
Wenn aller Höllenfluch — — — etc.=Sh. V. 111 ff.

Nach Imogens Abgange lässt der Bearbeiter Glabrio noch Worte sprechen, die die weitere Entwicklung der Handlung andeuten sollen:

Geh' nur in dein Gemach, und sinkt die Nacht,
Ist meine Kiste dort, und ich — in ihr.
Wie Wetten man gewinnt, ich hab's erdacht;
Freund Posthumus, die deine zahlst du mir.

Sz. 3 entspricht Sh. II; 1, wiederum beträchtlich gekürzt. — Sz. 4 (etwa ersetzend Sh. II; 2, 1—10): Imogen erscheint, in einer „Rolle" lesend, auf dem Balkon. Zwei Männern, die, von ihrer Kammerfrau Helena geführt, mit der bewussten Kiste auf dem Hofe erscheinen, trägt sie auf, diese in ihr Schlafgemach zu schaffen. Am Schlusse der Szene findet sich die Bühnenweisung: „Sanfte Musik, das Versinken in Schlaf andeutend." — Sz. 5 ersetzt Sh. II; 2, 11 ff; wir erkennen hier, auf welche Weise die „anstössige Kistengeschichte" von unserem Bearbeiter abgeändert worden ist. Glabrio tritt auf und erzählt die bereits vollbrachte Tat: er „öffnet leise die Tür links und schleicht herein, ein Armband in der Hand haltend." — Im Texte schliesst sich der Verfasser zwar im ganzen an seine Vorlage an, doch hat er wegen des veränderten Ganges der Handlung auch manches wesentlich umgestalten müssen. — Während Glabrio seine Betrachtungen über die schlafende Schöne und über die Beschaffenheit des Zimmers anstellt, blickt er durch die offengelassene Tür. Zum Schlusse schleicht er dann vorsichtig in sein Versteck zurück. — Sz. 6 entspricht Sh. II; 3, 1—35 nud 69—70. Von Allgemeininteresse ist in dieser Szene, dass Wolzogen das Shakespearesche Lied in einer dreistrophigen Fassung von Fr. Reil, die durch Franz Schuberts Komposition bekannt geworden ist, wiedergibt:

Horch, horch die Lerch' im Aetherblau etc.

Sz. 7=Sh. II; 3, 91 ff mit verschiedenen Aenderungen, wie z. B. Auslassung der Verse 92b—95a, 101—109, 132b—36a. — Sz. 8=Sh. II; 4, 1—26. — Sz. 9=Sh. II; 4, 26 ff und II; 5 mit beträchtlichen Kürzungen, im wesentlichen Auslassung der verschiedenen anstössigen Verse. Durch zahlreiche Bühnenweisungen gibt der Verfasser dem Schauspieler Anweisung darüber, wie die den Posthumus erregenden seelischen Gefühle sich zu äussern haben; so setzt er z. B. zu V. 39 „eine Rolle küssend," dagegen zu V. 106 „auffahrend", oder zu V. 134 „laut schreiend, indem er Glabrio wütend anpackt." Hier fällt nämlich Posthumus mit den erregten Worten ein:

Was — was auf dem Herzen?![1])

III. Akt. Dieser Akt zerfällt in 7 Szenen mit 3 Schauplätzen: 1) „Britannien. Saal im Palast": Sz. 1 (Sh. III; 1), Sz. 2 (Sh. III; 2, 1—22) und Sz. 3 (Sh. III; 2, 24 ff). — 2) „Cambria; eine waldige Berggegend mit einer Felsenhöhle links hinten. Vorn rechts ein dichtes Buschwerk auf einem kleinen Hügel. (Früher Morgen.)": Sz. 4 (Sh. III; 3), Sz. 5 (Sh. III; 4.) — 3) „In Cymbelins Palast. Ein kurzes Gemach": Sz. 6 (Sh. III; 5, 18—69), Sz. 7 (Sh. III; 5, 82 ff.) — Es ist kaum nötig hervorzuheben, dass auch innerhalb dieses Aktes verschiedene Veränderungen von unserem Bearbeiter vorgenommen worden sind. Gestrichen sind beispielsweise die Verse Sh. III; 3, 1b—10, 16—26a, 39b—44a; III; 4, 56—66a, 82—101a; III; 5, 45—51a. Besonders zahlreich sind auch hier die Bühnenweisungen, und zwar beziehen sie sich vor allem auf das Verhalten Imogens in den 2 Szenen, die zwischen ihr und Pisanus spielen. Als interessant sei noch die Szenenangabe zu Sz. 4 hier angeführt: „Es treten auf Bellarius, Guiderius und Arviragus — in Felle gekleidet, mit Schwertern, Pfeilen, Bogen und Jagdspiessen, die beiden letzteren auch mit Jagdhörnern — aus der Höhle links."

---

[1]) „under her breast" übersetzt W. mit „grad' auf dem Herzen"; die Verse 135—38a lässt er fallen.

IV. Akt. Er besteht aus 11 Szenen, doch kommt nur eine Verwandlung innerhalb des Aktes vor, nämlich nach Sz. 9. — 1) Schauplatz wie in III; 4 und 5: Sz. 1 (Sh. III; 6, 1—22), Sz. 2 (Sh. III; 6,28 ff), Sz. 3 (Sh. IV; 1), Sz. 4 (Sh IV; 2, 1—61), Sz. 5 (Sh. IV; 2, 62—100), Sz. 6 (Sh. IV; 2, 101—197), Sz. 7 (Sh. IV; 2, 197—290), Sz. 8 (Sh. IV; 2, 291—332), Sz. 9 (Sh. IV; 2, 333 ff). — 2) „Gemach in Cymbelins Palast“: Sz. 10 (Sh. IV; 3), Sz. 11 (Sh. V; 5, 23—68). — Wie schon im I. Akte, so ist auch in diesem Uebereinstimmung der Szenenfolge und des Ganges der Handlung mit früheren Bearbeitungen festzustellen, und zwar kommt in diesem Falle die Bearbeitung von Marsh besonders in Betracht. Von den bedeutenden Kürzungen innerhalb des Aktes mögen einige ziffernmässig angeführt werden: Sh. III; 6, 48b—58a, 80b—89; IV; 2, 80b—86a, 118—149a. Am bemerkenswertesten ist, dass die Totenfeier-Episode (d. h. Sz. 7 der Bearbeitung) ganz besonders kurz gefasst worden ist; so fehlt z. B. auch das Grablied ganz und gar.

V. Akt. 1) „Im Gebirge von Cambria. Aussicht auf ein Tal“: Sz. 1 (Sh. IV; 4), Sz. 2 (Sh. V; 1). — 2) „In Cymbelins Zelte“: Sz. 3 (z. T. Sh. V; 3; V; 5, 1—22), Sz. 4 (Sh. V; 5, 69 ff). — Wie der Bearbeiter schon in der Vorrede bemerkte, hat er diesen Akt besonders stark umgeändert, und zwar der Bühnenwirkung halber. Die zwei ersten Szenen sind weniger bemerkenswert. Höchstens wäre zu erwähnen die Umgestaltung von Posthumus' Monolog aus Sh. V; 1, wobei sich der Bearbeiter bemüht, die Shakespeareschen Gedanken in knapperer, aber der Situation mehr angepasster Fassung wiederzugeben. Meist ist die Diktion gänzlich geändert, beträchtliche Kürzungen sind vorgenommen worden, doch sind aus Gründen der Klarheit auch einige Verse neu eingefügt worden, wie zwischen V. V. 5 und 6:

„der du mir schriebst, sie sei durch dich getötet“

oder in V. 10 nach: — — — Imogen — „die man vielleicht doch nur verleumdet hat.“ — Zum Schlusse stürzt sich Posthumus in den Kampf mit den Worten:

— — — — — — — — — — — Imogen!
Bald, teure Gattin, werd' ich bei dir sein. —
Nun, Römer, euer Feind, und schont ihn nicht,
Denn furchtbar ist, wer aus Verzweiflung ficht.

In Sz. 3 treten bereits Cymbelin, Bellarius, Guiderius, Arviragus, Pisanus auf, dazu noch Edelleute etc. — Der König erzählt von seiner wunderbaren Rettung durch einen einfachen Bauer und fragt nach den Ereignissen, die sich in der Schlacht auf dem anderen Flügel zugetragen haben. Das gibt dem einen der Edelleute Veranlassung, den Verlauf der Schlacht, d. h. vor allem die Ruhmestaten des Alten und seiner Söhne, zu erzählen (grösstenteils Uebernahme des Textes aus Sh. V; 3: Posthumus' Worte). Hieran schliesst sich dann an Sh. V; 5, 1—22, also der Ritterschlag der drei Helden. Nun öffnet sich der hintere Zeltvorhang (Sz. 4), und ein Zug römischer Gefangener zieht vorüber. Lucius, Glabrio, Imogen und zuletzt Posthumus werden, von britischen Wachen umgeben, vor den König geführt. Der Bearbeiter gibt einen Plan der Aufstellung der verschiedenen Personen, die so vorgenommen werden soll, dass sich vor allem Posthumus, Imogen und Glabrio nicht gegenseitig sehen und erkennen können. Ausserdem sucht er durch das Mittel zahlreicher Ergänzungen, Kürzungen, Umstellungen etc., äusserlich auch durch mehrfache Bühnenweisungen den Verlauf der Handlung wahrscheinlicher und natürlicher zu gestalten. Einige Beispiele mögen dies näher erläutern: Die Episode, in der Glabrio von Imogen erkannt wird, wird in folgender Weise veranschaulicht: (Vgl. Sh. V; 5, 100) —

— — — — — — Herr,
In Demut dank' ich Euch und bitte —
(Da sie sich zu Lucius wendet, fällt ihr Auge auf Glabrio, der den Diamantring ihres Gatten am Finger trägt)
Was seh' ich?! Gott,
Cymb. Was mein guter Knabe?
Imog. (schaudernd) Schlimmes.
Luc. (für sich) Was steht er so betäubt?
Cymb. Was ist Dir? sprich!
Kennst du — — etc. ungefähr=Sh. V. 110 ff (mit Streichung der Verse 112b—114a).

Zu V. 136 ist als Bühnenweisung hinzugefügt worden: Posth. (der bisher teilnahmlos und abgewandt im Hintergrunde gestanden, etwas vortretend, finster für sich, ohne Imogen zu sehen). — Ganz beträchtlich gekürzt ist die Erzählung Jachimo-Glabrios, die im Originaldrama infolge ihrer Weitschweifigkeit fast ermüdend wirkt. Von 67 Zeilen, die sie dort umfasst, ist sie in unserer Bearbeitung auf nur 27 zusammengeschrumpft. So ist gleich zu Anfang das gekünstelte Wortspiel (V. 139/40) gestrichen worden; ebenso fallen die Unterbrechungen Cymbelins zumeist fort, und auch die Entgegnung des Posthumus ist wesentlich abgekürzt worden (von 18 Zeilen auf 7 — im wesentlichen nur bis V. 218 reichend). Anders gewandt sind auch die Originalverse 228—29a: Imogen wird nicht von Posthumus' Hand niedergeschlagen, sondern in mehr feinfühliger Art lässt unser Autor die vielgeprüfte Frau mit einem Ausrufe des freudigen Erschreckens beim Erkennen ihres Gatten vor Erregung in Ohnmacht sinken. Als entbehrlich ist der Passus fortgelassen worden, der die Anschuldigung Pisanios, seine Rechtfertigung durch Hinweisung auf die Tat der verbrecherischen Königin und schliesslich Pisanios Erzählung vom Verbleib Clotens enthält, d. h. im wesentlichen Sh. V. V. 235b—60a und 273b —86. Wie der Bearbeiter die Szene des Wiederfindens der beiden Gatten ausgeführt sehen möchte, geben mehrere Bühnenweisungen an, wie z. B. „Sie fliegt in P.'s Arme" zu V. 263, „Lange Umarmung" zu V. 264 u. s. w. Von dem Dialoge, der die Tötung Clotens zum Inhalte hat, sind als überflüssig V. V. 291—99a beseitigt worden. Ebenso ist das darauf folgende Wechselgespräch zwischen Cymb., Bellar., Guid. und Arvir. bedeutend abgekürzt worden, so z. B. fehlen die eigenartigen Verse 321b—24 und ferner 334—47a sowie 378b—81a. Von der ganzen Rede Cymbelins V. 381b ff ist nur die erste halbe Zeile geblieben, und daran schliessen sich gleich die späteren Worte von V. 401b ff, durch die der König den römischen Gefangenen die Freiheit schenkt. Erweitert werden mussten nur des Posthumus Worte V. 407b ff, und zwar durch die vorher ausgefallene Erklärung darüber, dass P. zum

Schlusse wieder in der Kleidung eines Römers, in seiner Kriegerrüstung erscheint (vgl. Sh. V; 3, 74 ff). An die Worte Cymb.'s V. 420b–22a schliessen sich — unter Ausfall der Wahrsagerepisode — sogleich die Schlussworte V. 476b ff. an. Während dieser letzten Worte des Königs wird „der hintere Vorhang fortgezogen, und man blickt aus dem Königszelte auf das britische Lager, von Kriegern wimmelnd, welche Lanzen, Streitäxte und Schwerter frohlockend schwingen. Ein Priester opfert an einem Altare gerade vor dem Zelte."

Bemerkt sei noch, dass sich auch im letzten Akte Anklänge an frühere Bearbeitungen feststellen lassen, nämlich an die Garrickschе und die davon abhängigen. Es sind dies die gleichmässige Auslassung der Verse Sh. V; 5, 235—60, 273—86 und die teilweise Uebereinstimmung in der Streichung der Verse 291—99 und 321—24. Für das ganze Stück käme noch an mit Garrick (und teilweise auch mit anderen) gemeinsamen Zügen die völlige Unterdrückung der Originalszenen I; 2, III; 7 und V; 4 in Betracht. [Infolge der ganzen Anlage des letzten Aktes fehlt bei Wolzogen auch noch Sh. V; 2]. Hinzu kommen ferner die schon vorher (S. 169) erwähnten gleichen Grundzüge.

Nach alledem muss man als nicht ausgeschlossen bezeichnen, dass Wolzogen frühere Bearbeitungen vorgelegen haben, wenn er, der für die Bühne der Gegenwart schaffte, auch in den grossen und wichtigen Zügen eigenen Grundsätzen folgte. Was er als seine Aufgabe angesehen hat, haben wir aus seinen eigenen Worten erfahren, und wie er diese seine Aufgabe gelöst hat, das zu zeigen, dürften die angeführten Proben sowie die gegebenen Erklärungen genügen. Im allgemeinen wird man seinen Aenderungen zustimmen können. Er hat sich bemüht, ohne Shakespeareschem Geiste Gewalt anzutun, eins der „herrlichsten Stücke" des grossen Meisters der modernen Bühne anzupassen, es in möglichst wirksamer Fassung dem Theaterpublikum der Gegenwart zugänglich zu machen und es ihm näher zu bringen — und das kann ihm nur zum Verdienste angerechnet werden.

Vita.

Am 5. Dezember 1879 wurde ich, Friedrich Lücke, Verfasser vorliegender Arbeit, zu Egestorf bei Hannover geboren. Nach Absolvierung der damals fünfklassigen Volksschule meines Heimatsortes besuchte ich drei Jahre lang die Höhere Privatschule zu Barsinghausen, von Ostern 1891 bis dahin 1894. Zu diesem Termine wurde ich in die Unter-Tertia des Königl. Kaiserin Auguste Viktoria-Gymnasiums zu Linden-Hannover aufgenommen. Von dieser Anstalt erhielt ich Ostern 1900 das Zeugnis der Reife. Ich widmete mich nun zunächst technischen, speziell elektrotechnischen Studien an der Technischen Hochschule zu Hannover, wandte mich aber, nachdem ich zuvor noch meiner militärischen Dienstpflicht genügt hatte, seit dem Sommer-Semester 1903 dem Studium der neueren Sprachen zu. Die zwei ersten Semester studierte ich an der Universität Kiel, die drei darauf folgenden an der Berliner Universität. Vom 1. August 1905 bis Anfang Februar 1906 hielt ich mich in Paris auf, teils um Vorlesungen an der Sorbonne, am Collège de France und an der École Pratique des Hautes-Études zu hören, teils um mich in der modernen Sprache zu vervollkommnen. Gleichfalls um die gesprochene Sprache eingehender kennen zu lernen, weilte ich von Anfang Februar bis Anfang Mai 1906 in London. Im Sommer-Semester 1906 studierte ich in Greifswald, und seit dem Winter-Semester 1906/07 bin ich an der Universität Rostock immatrikuliert gewesen.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten:

In Kiel: Deussen, Gough, Holthausen, Körting, Schenk, Sudhaus, Unzer, Wolff.

In Berlin: Brandl, Delmer, Dessoir, Ebeling, Francillon, Geiger, Haguenin, Hamilton, Harnack,

Harsley, Heusler, Hintze, Kekule von Stradonitz, Lasson, Lentzner (†), Münch, Paulsen (†), Pfleiderer (†), Schiemann, E. Schmidt, Schultz-Gora, Spies, Tobler, v. Wilamowitz-Möllendorff.

In Paris: Andler, Aulard, Bédier, Beljame, Brunot, Denis, Dumas, Faguet, Gazier, Langlois, Lanson, Lichtenberger, Passy, Rambaud, Thomas.

In Greifswald: Campbell, Heuckenkamp, Konrath, Plessis, Stengel.

In Rostock: Erhardt, Golther, Lindner, Zenker.

Sämtlichen Herren, die mir Lehrer während meiner Studienzeit waren, schulde ich Dank. Herrn Professor Dr. Lindner, dem ich die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke, und der mir sowohl bei ihrer Abfassung wie bei ihrer Drucklegung stets in der liebenswürdigsten Weise mit seinem Rate zur Seite stand, auch an dieser Stelle aufrichtig zu danken, ist mir eine besonders angenehme Pflicht.